



القاهرة

أدب . فكر . فن .

AL-QĀHIRAH

العدد ٧٦ • ٢٢ صفر ١٤٠٨ هـ • ١٥ أكتوبر ١٩٨٧ م

تصدر منتصف كل شهر

عن الكاتب الكبير **توفيق الحكيم** (الجزء الثاني)

- ماهية النص المسرحي وتشكيله عند الحكيم
- براكسا في قصر التيه السياسي
- نماذج نسوية في أدب الحكيم
- مسرح العبث عند الحكيم
- ملامح القصة عند الحكيم
- القصص الديني في مسرح الحكيم



- أراه في الذات والحرية والتراث
- شهر زاد الحكيم
- مشاهد من العدل الاجتماعي في أدبه
- عودة الروح
- عصفور من الشرق

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة :

- شعر - قصص - مسرح -
- سينما - مجلات عربية
- وعالمية - رسائل جامعية



عن فن التصوير بالمينا

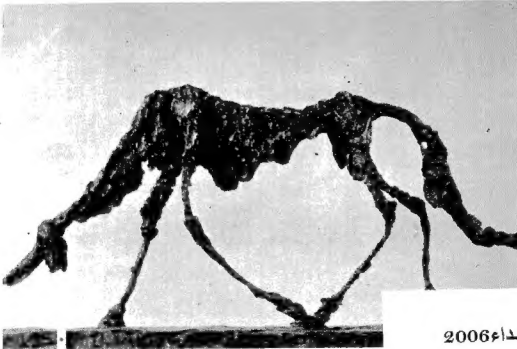
الثنى ٥٠ قرشاً

«جاكومتى» وتمثال «الكلب»

وفي تمثال «الكلب» المنشور، نتعرف على أهم خصائص الفنان، وتمثل هذه الخصائص في حرية الشكل المتحوت، فترى التمثال وكأنه مولود لتوه من رحم الأم، رأس أشبه برؤوس عيدان القباب غير المشدبة، تحيطها مادة شبيهة بالقشرة، يستطيل الرأس نلتبت ببشكل عظمى يكاد يكسوه اللحم في بعض المناطق، وتتمرى باقي المناطق من اللحم، إنها - التماسيل - تعبير حي عن القلق، واختلاء الانفصال، وعيشة الانتظار والمتابعة والملاحقة للأشياء.

الفنان السويسرى اليرتوجاكومتى، تجمع قنائله بين الشاعرية والغموض، وتزأوح بين الجدية والصفوية، وبين الحركة والفراغ المحيط بها.

يقول الناقد الانجليزى «جون تايلر» :
«تخرج أعمال الفنان جاكومتى من مفرمة اللحم سحفا متشابهة» .
ويرى الناقد «وليام فيفر» أن أعمال جاكومتى وتظهر عبر المشاهد وهى تغب في نفس الوقت بمزول عنه» .



إهداء 2006

ورثة الكيمايى / محمد فاروق الفران
الإسكندرية



الافتتاحية

دراسات

شعر

قصص

مسرح

سينما

حوارات وتحقيقات

رسائل جامعية

رسائل ومتابعات

فنون تشكيلية

من المجالات العربية

من المجالات العالمية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

٣	توفيق الحكيم والمصاعدة السياسية الأولى	٥. إبراهيم حادة
٦	مأهية النص المسرحي وطرائف تشكيله في كتابات الحكيم	٥. عبد المنعم تليمة
١٠	جورج لوكاتش يقرأ عودة الروح	٥. مجاهد عبد المنعم مجاهد
١٣	الحياة .. الموت/البعث عند توفيق الحكيم	٥. زينب عمود الحضيري
١٦	مواجهة الحكيم لقضايا المسرح العربي	٥. محمد أبو الرضا
٢٢	مناذج نسوية في أدب الحكيم	٥. محمد عبد المنعم خاطر
٢٧	براكسا في قصر آتية السيلاس	٥. إبراهيم حادة
٣٢	مشاهد من العدل الاجتماعي في أدب الحكيم	٥. نعيم عطية
٣٦	آراء الحكيم في الذات والحرة والتراث والعالم	٥. نبيل فرج
٣٩	مسرح العبث عند توفيق الحكيم/ بقلم: شكيب الخوري	ترجمة: عمود قاسم
٥٢	سرحية شهر زاد للحكيم وموسيقى سترافيسكي	نادية البنهاوي
٦٠	بعض من ثروة عند رأس بيروت	سمير عبد الباقى
٦٨	علائقة	صلاح والى
٧٦	الوعل	محمد آدم
٨٠	المشهد من قطار	محمد صالح
٥٨	فاعل مكسور بالفتحة	محمد الحضري عبد الحميد
٦٩	الفرسة	عبد الستار ناصر
٨١	خطوات جانيبة/ للكاتبة الروسية فيكتور يا توجاريقا	ترجمة: سمير عمود الأمير
٨٤	أثر الديكور والملابس على تكوين المخرج المسرحي	عثمان عبد المعطى
٩٠	سبها الربح، الموق الأحياء	٥. جمال عبد الناصر
٤٨	☆ ملاحم القصة القصيرة عند الحكيم	إبراهيم فهدى
٧٨	الاتجاه الفينومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية	عصام عبد الله
١٧	☆ إلى توفيق الحكيم - خطاب لم يرسل ولم ينشر	أنور كامل
٤٤	☆ نصوص من وثائق توفيق الحكيم	شريف يونس
٦٢	تاريخ مصر المعاصر بين الموضوعية والتحيز	حسن عطية
٧٤	الشعر والمثقف وقضايا الواقع بين البيان وأكتايبيدات	حسن عطية
١٠٨	صباح وصاء باريس	عمود بقشيش
١١٠	رؤية ذاتية من خلال فن التصوير بالليثا	٥. علي زين العابدين
٩٤	أزمة القيم في حضارتنا	٥. ماهر شفيق فريد
٩٦	كيف يصبح الأدب عالمياً	م. ق.
٩٨	ناتالي ساروت	٥. محمد أبو دومة
٩٩	نيتشه والمأساة	شمس الدين موسى
٩٩	ماتة عام على ميلاد شارلوك هولمز	عبد المجيد شكرى
١٠١	☆ مصفون من الشرق	٥. سمير سرحان
١٠٣	☆ عودة الروح/ الريادة وتغجر الشعور	
١٠٥	☆ القصص اللطيفة في مسرح توفيق الحكيم	
١١٢	رفض الرفض	

القاهرة

التمن ٥٠ قرشاً

الأسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . ليبيا
المغروب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القلمس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بسولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء
نشرت أو لم تنشر

رئيس مجلس الإدارة

أ. دكتور سمير مهران

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني

محمود الهندي

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى



الحكيم

والحادثة السياسية الأولى

توفيق الحكيم في بدايات حياته الأدبية — هذا العصر المشحون بضغط سياسي عامة ، لكان من المحتمل أن يتحاشى اللغو في السياسة ، وأن يبقى انطوائيا ، وولياً لرومنيته ، ومجرداته ونزغته الشاؤمية .

كان توفيق الحكيم يعمل — وقتذاك — مسدراً لإدارة التحقيقات بوزارة المعارف ، حين نشر أبرز تصريحاته السياسية الحادة في مجلة « آخر ساعة المصورة » في عدده الصادر يوم العشرين من نوفمبر عام ١٩٣٨ . وقد أدى بذلك التصريحات إلى عسر المجلة ، تحت عنوان :

« أنا علو المرأة .. والنظام البرلماني ، لأن طبيعة الاثنين في الغالب واحدة ... الثروة »

ولما يكن يتوقع ما يمكن أن تثيره من غضب كبار رجال الدولة ، ولا ما يمكن أن تسببه له شخصياً من قلق عصبي ، وضيق نفسي ، مع مزيد من الضغط على الدعاية التي كان يذيع وصفاً ، عدد من الأحزاب الوصولية المتناحرة .

وكان نص التصريحات التي أملاها — بحسن نية — وكان ينقشها — خطأ — ستذهب أدراج الريح ، دون مصادمة :

« إذا أردتم أن تأخذوا رأيي في مشكلة الحكم في مصر ، فخذوه على أنه رأي رجل بعيد عن المعصية ، يشرف عليها من أعلى البرج دون أن يكون له فيها حصة ولا خروف . وقدما كانت الأساطير ترى أن أهل البلد إذا تنازعا على أمر اجتماعوا عند الأسوار يأخذوا رأي أول غريب يدخل من باب المدينة . فلأنك أنا إذن هذا الغريب الهابط عليكم لأول لكم في صراحة ، إن هذه الديوقراطية كما تفهمونها وتزاولونها في مصر ، هي أصح أداة لتسليد الحكم ... غير الصالح !! »

وإنه ينبغي لكم ألا تنهروا بالأنفاز الأوربية ، ولا تنقيدوا بالنظم الأجنبية ، ولا تتردّدوا في اتباع ما فيه النفع الحقيقي ، وترك ما فيه الضرر وضياح الوقت . فليذا اتضح لكم يوماً أن

السائد ، والذي كان يتماوج بانتفاضات البقطة السياسية والاجتماعية ، والتيارات الحزبية المشاحنة ، والدعوات إلى شحذ الوعي الوطني ، ومقاومة الفساد الإداري والتخلف الحضاري .

ولما كان معظم الأدباء سياسيين ، ومعظم السياسيين أدباء ، فلم يجد الحكيم مغراً — رغم طبيعته الفردية — من مشاركة زملائه — ولو على نحو بسيط — الاهتمام ببعض قضايا الحكم ، ونقد ما كان ينمخض عنها من مظاهر اجتماعية فاسدة . ولم ينحز لأية أيديولوجية رغم دراسته للنظم الاقتصادية ، ولم ينضم إلى حزب سياسي معين — مثلاً فعل بعض نظرائه — كالنقاد والمآزني وطه حسين — ولكننا راح ينشر — بين الحين والآخر — وخلال العشر سنوات التي تلت عودته من باريس — خواطر ، ومفالات مصغرة عن الدين ، والأدب ، والفن والثقافة ، والاجتماع ، والمرأة ، والتجارب الشخصية ، والتأملات الذاتية ، إلى جانب بعض المسائل الحضارية ، والثقائض السياسية ، كما يُعيد عن نفسه همة الاستغراق الذهني ، أو الاعتكاف البرج العاجي . ولم تكن مقالاته ، أو خواطره السياسية تلك ، دراسات علمية أو أكاديمية جافة ، مدهونة بمعارف مبهجة يبعثها وتائلها ، وإنما كانت أميل إلى الانطباعيات الصادرة عن نفس مرهقة الحس ، ومزاج شاعري مثقف ، ينحو إلى السخرية ، والتصوير الصحافي المتكتم ، أكثر مما ينحو إلى التحليلات الموضوعية ، والغوص إلى ما وراء السطوح والظواهر . ولو لم يصادف

قضى توفيق الحكيم مرحلياً طفولة وصباه في ظروف قومية ، مبعبة بروح محترمة ، وإصرار متوفز على النضال ، والتحرر من الاحتلال الإنجليزي . ولم يكد عمره يتجاوز مرحلة اليافعة ، حتى هيئت عواصف الثورة المصرية في مارس عام ١٩١٩ ، فاجاحت مشاعر الشعب ، وأذكت حماسه الوطني ، وزلزلت أقدار العاصيين . وكان لابد وأن تجرف في هيجانها الشورى الصارم توفيق — الطالب بالدراسة الثانوية — فقبض عليه مع أعمامه وأودعوا معسكر الاعتقال بالقلعة ، مع ألوف الأبرياء المطالبين بحقوقهم الوطنية المشروعة

وبعد أن حصل على إجازة الحقوق ، سافر إلى باريس سنة ١٩٢٥ ، لتبل درجة الدكتوراه في القانون . وهناك فرضت عليه الدراسة الاحتكاك المباشر بثرات الثورة الفرنسية ، وأصول المذاهب الاقتصادية والسياسية والمالية والتشريع الضناحي . هذا ، إلى جانب اطلاعاته الثقافية الحرة ، والتردد على فضاءات المسارح والموسيقى والمتاحف والمعارض الفنية . وبعد أن قضى ثلثاً وثلاث سنوات ، عاد إلى القاهرة عام ١٩٢٨ ، وقد فشل في الحصول على الدرجة العلمية المرجوة ، بينما نجح في أن يعيد تكوينه فناناً مثقفاً .

ونشطت — عقب العودة — خيالاته الوحي السياسي الكامنة فيه — والتي تربّيت خلال دراسته في مصر وفرنسا — لتتفاعل مع المناخ الفكري والأدبي

النص المسرحي وطرائق تحليله

في كتابات توفيق الحكيم النظرية

د. عبد المنعم تليمة

وله في القصة القصيرة والترجمة الذاتية وغيرهما من ألوان النص وضرويه عمله غير المذكور. بل إن توفيق الحكيم قد استجاب - شأنه شأن أئمة النهضة العربية الحديث كلهم - لطلب النهضة الفكرية والروحية والنضالية والتوجيهية عامة، فشارك بالكتاب والمقالة والمحاضرة والحديث - مشاركة واسعة بالنظر والرأي في قضايا تحديث المجتمع وتطويره، فكان إلى جانب أنه فنان النهضة واحداً من أنطاب مفكره ورواده.

ولسنا هنا بحث نظري في هذا كله، ولكن حسينا في مقامنا هذا أن نقف عند زاوية مخصوصة محددة من تراث توفيق الحكيم، وهي زاوية جماليات النص المسرحي كما تصورهما هذا الرائد في كتاباته النظرية. ولم يكن الحكيم عالم جلال، إنما هو منشئ فنان، بيد أن له أنظاراً ونظرات في فلسفة الفن عامة وفي فلسفة الفن المسرحي - نص الأدب المسرحي بالذات - خاصة. ويستطيع دارس الأدب ومؤرخه أن يقع على أنظار توفيق الحكيم ونظراته هذه في كتب تنهض بذواتها خصها الحكيم لهذا الأمر، مثل (فن الأدب) و (قالبنا المسرحي) و (التعادلية)، وفي مشات المقالات والمقالات والحوارات والأصاويت، وفي مقدمات المسرحيات

إذا كانت حياة توفيق الحكيم المديدة قد شغلت قطعة طويلة من تاريخ النهضة العربية الحديث، فإن تراثه الذي أبدعه يمثل ذخيرة باقية في تاريخ اللغة العربية كله وفي تاريخ آداب هذه اللغة في كافة عصوره. ذلك أن توفيق الحكيم لم يكن فحسب الإمام المقدم في صياغة (الحوار) المسرحي في عصرنا هذا، وإنما كان واحداً من أئمة اللغة العربية في عصورها كافة لأنه وعلى جماليات هذه اللغة وفقه دقائق عباراتها وأسرار هيئاتها وتركيبها، واصطنع كل ذلك في هذا الحوار المسرحي الذي كان واحده غير مدافع. كذلك فإن توفيق الحكيم لم يكن فحسب رائد النوع الأدبي المسرحي في نهوضنا العربي الحديث، وإنما ثبتت أعماله هذا النوع الأدبي فجعلته مستقراً في الأدب العربي الحديث، ونوعاً يعتمد به تراث الأدب العربي كله.

ولقد تفوق توفيق الحكيم في إبداع الأدب المسرحي حتى صار علماً عليه، وحتى خلق هذا التراث المسرحي الواسع العزيز الذي شغل الدوائر العلمية والثقافية وسيظل يشغلها اليوم وغداً. وأبداع الحكيم في أنواع أدبية أخرى، واحتلت أعماله في هذه الأنواع مواقع مرموقة في تاريخنا الأدبي الحديث، فله في الرواية مكانه المذكور،



لهذا كله كانت الحدة والتركيز والمباشرة من علامت جودة الصناعة في كتابة النص المسرحي الذي لا يتحمل الاسهاب والاطشاح. إن المدو للدود للنص المسرحي - كما يقول الحكيم - هو الاسراف، فالكتاب المسرحي السخي بالكلمات والشرافات والاسترسالات يلحن بالنص المسرحي أبلغ الضرر. إن الكتاب المسرحي محمد بعيز ممين من الوقت ومن عدد الكلمات والصفحات وعليه أن يكون رقيقاً شديد البقطة على أشخاص عمله فلا يجعل أحدهم يطنس بكلام أزيد مما ينبغي. وكلما استطاع الكاتب أن يضغط حواراه ويجعله يسبب ويؤثر بغير اسراف ولا اتفاق بغير حساب كان أقرب إلى الإجادة في صنعة كتابة النص.

وتأسيساً على ما سبق فإن الحكيم يميز النص المسرحي عن النص الروائي، فربط الأول بما هو عام يجعل ويربط الثاني بما هو خاص ومفصل. فإذا كانت (الحوادث) في بنية النص المسرحي تنبض على الصراع والحوار، فإن الحوادث في بنية النص الروائي تنبض على التفاصيل ووصف الجزيئات. وإذا كان (الموقف) أو (المثل الأعلى) ينبثق من النص المسرحي عن المشكلة أو الفكرة، فإنه في النص الروائي ينسج نسجاً متواصلًا على مهل من خلال حوادث عديدة مستمرة ومفصلة. وإذا كان رسم الشخصية يتحد في النص المسرحي

حوار بينها الملحمة - والقص عموماً - سرد. والحوار في المسألة (موضوعي) بمعنى أنه ليس صادراً عن الكاتب أو معبراً عن وجهة نظره، بل هو صادر عن مجموعة من الأشخاص ومعبر عن وجهات نظرهم في مسألة بعينها. وهو يتسم بالحدة والمباشرة والتركيز.

وهنا نرى أن توفيق الحكيم يشغل نفسه طويلاً ببيان مغايرة النص المسرحي للنص الروائي: فالنص المسرحي يقفد أن بنيته إنما تتشكل بحوار بين شخصيات، لذا فإن كاتبه لا يتمتع بحرية كاتب النص الروائي. إن هذا القيد في النص المسرحي خصيصه تتصل بجوهره، وهي الخصوصية التي تقضي بأن تجري حوادثه دائماً من أفواه أشخاص يتحاوون^(١). ووجود هؤلاء الأشخاص في النص المسرحي وجود موضوعي، بمعنى أن كاتب النص لا يضع نفسه بينهم ولا يقف وراء واحد منهم، بل هم - من حوارهم - يحددون سمات أنفسهم وكل منهم يضع نفسه - بكلامه - حيث موضعه من بناء النص. كاتب النص المسرحي - إذن - مغلول اليدين، يخلق قلعه تقصيح وجوده أو تكشف أن خلف مخلوقاته كاتباً. أما كاتب النص الروائي فإنه كلما دعا الأمر إلى ذلك، فهو يفسر ما غرض، ويحلل ما تركب، ويضيء ما صعب من مواقف ومن أحاسيس^(٢) وأفكار.

ونحواتيها. والحق أن (التأصيل) النظري مهمة قد نجدها في تراث بعض كبار المبدعين في تاريخ الإبداع العربي كما في تاريخ الإبداع العالمي، وفي تاريخ الإبداع الأدبي كما في غيره من تواريخ الفنون الأخرى. غير أن هذه المهمة تغدو واجباً لدى كبار المبدعين إبان النهضة القومية، ذلك أن رجال النهضة يرون أنفسهم في مواقع (التنوير) العام وهنا يلزم التأصيل جانباً من جوانب هذا التنوير العام وحقيقة من حقائقه الأساسية. ولقد كان توفيق الحكيم في النهضة الحديثة رائداً للأدب المسرحي، كما قد كان في ذات الوقت واحداً من مفكري هذه النهضة وأعلامها التنويريين، لذلك خلف لنا إلى جانب إبداعه من المسرحيات تلك الأنظار والنظرات التي أشرنا إليها (مؤصلاً) هذا النوع الأدبي حتى يستقر في تاريخ الأدب القومى، و (مقرباً) بأصوله وحقائقه الجمالية حتى يضيء ما بهته ومهمته لدى المثقفين والمتلقين على سواء.

وعلى الرغم من أننا قد نصصنا على أن توفيق الحكيم لم يضع (نظرية) للنص المسرحي، فإن أنظاره ونظراته المتناثرة تقصص عن استيعاب جملة النظريات المثالية في هذا الشأن. فله أقوال واضحة في ارتباط البواكير المسرحية الأولى بالأساطير والأساطير، وله أقوال في صلة الإبداع عامة والإبداع المسرحي خاصة بالتأثيرات الاجتماعية والأبنية الثقافية والحضارية، كما أنه وقف طويلاً عند معضلة (القيمة) وبالذات في كتابه (التعادية). لكننا هنا سنقف عند أفكاره حول (الصناعة) المشكلة للنص الأدبي المسرحي. ويلمح الراسد في هذا السبيل أن الحكيم يذكرنا بالأصول الأساسية التي تميز النص المسرحي (في المسألة) بتحديد مغايرته لأي نص يقوم على الحكى والسرد (في زمن: الملحمة). ذلك أن المعلم الأول يضع حداً للمسألة يميز الموقف الدرامي كما يميز لهذا الموقف طرائق تشكيل تلائم. ولدينا أن الأصل في العمل المسرحي أنه (حركة تؤدي لا حوادث تروى) ويوضح هذا الأصل عن جوهر العمل المسرحي وهو أنه (صراع) تنبض به (حركة) و (حوار). وفي سبيل تعميق التمييز بين (المهابة الدرامية) و (المهابة الروائية) فإن أرسطو يشير إلى أن الحوار من الأسس الهامة الأولى في الدراما. فللمسألة

بالمشكلة الفلسفية أو الاجتماعية ، فإنه يتحدد في النص الروائي بخضعة الكاتب مبدع هذا النص ، إذ هو يقيم الشخصية ابتداءً ثم يقيم حولها من الأوضاع والمناخ ما يجعلها تتجلى حياتها في سلسلة من الحوادث والمواقف . وإذا كان النص المسرحي ذا طبيعة تركيبيّة فإن النص الروائي نوعاً طبعية تحليلية .

وبعد إذ جلد توفيق الحكيم ماهية النص المسرحي ، عيّر لها من غيرها . وبخاصة عن الماهية الروائية في ضروب القص والحكي والسرد - نراه ينفذ طويلاً عند الأسس الفلسفية والجمالية لطرائق تشكيل هذا النص المسرحي وأصول كتابته . والذي يوجه هذه الطرائق والأصول التشكيلية هو الصراع ، والذي يحقق هذا التشكيل هو الحوار :

□ وجوه الموقف الدرامي كشفه عن (صراع) . وهذا الصراع قانون أساسي من قوانين الكون والمجتمع والحياة الإنسانية ، ويتخذ هذا الصراع (شكلاً) خاصاً في كل طور من أطوار التطور في علاقة الإنسان بعلمه الطبيعي والاجتماعي ، ولهذا فإن (شكل) الصراع في المسرح مواكب - في جملة - لمراحل ذلك التطور . إن التطور حركة صاعدة ، والصراع أساس هذه الحركة ، لأن التطور يحتاج متناقضات متصارعة . فالصراع مبدأ التطور وسببه ، والحركة هي الصورة الخارجية لهذا الصراع . والحركة في المجتمع ذات مدلول تاريخي اجتماعي ، والموقف الدرامي هو الموقف الفني الأساسي القادر على كشف (باطن) هذه الحركة ، أي القادر على الكشف عن (الصراع) .

يضع توفيق الحكيم أساساً فلسفياً للصراع ، وهو أساس نجد ملامحه وخطوطه عند عامة المثاليين ، بيد أن للحكيم قدراً ملحوظاً من الأصالة ها هنا ، وإنما تتبدى أصالته في تماثل نسق التفكير وقدرته الظاهرة على صياغة النسق . يرى توفيق الحكيم أن الجدل أساس التطور . ذلك أن المجتمعات البشرية تخرج من فعل إلى رد فعل ومن ظلام إلى نور في حركة دائية . لكن التطور ليس يعني - في صياغة توفيق الحكيم - السير المظرد إلى أمام ، وإنما يعني (السير) الدائري) الدائبي . ويحكم هذا السير الدائري تعادل وتوازن دائماً . ويعمل الحكيم من التعادل مبدأً يفسر به

وقدرات ... الخ . وشكل ثان يعكس علاقة الإنسان بمجتمعه من جهة ما يحكم هذه العلاقة من إشباع وإحباط وإنجاح وفشل وقهر ... الخ . وشكل ثالث يعكس علاقة الإنسان بالوجود من جهة ما يتبدى في هذه العلاقة من تصورات وأتساق فكرية ومثل دينية ومورثات مشلولية ونظرات حول الحياة والموت والسذنيا والأخرة ... الخ .

أما عن شكل الصراع الأول - علاقة الإنسان بنفسه - فيتمسك على أن الكائن الإنسان يحكمه بصراع داخلي بين عقله وقلبه ، فعقله يشك وقلبه يؤمن . فلدى الحكيم أن قوة العقل في الشك وقوة القلب في الإيمان ، والإنسان ميدان تتصارع فيه هاتان القوتان . ويدخل في هذا الشكل من الصراع ما ينضج بين القوة الجامعة في أعماق النفس الإنسانية والحكمة العاقلة فيها . وأما عن شكل الصراع الثالث - العلاقة بين الإنسان ومجتمعه - فيتمسك على الصورة العامة المعهودة من التناقض بين الفرد والمجتمع . وتنظم هذه الصورة العامة صوراً جزئية عديدة . منها صورة التناقض (الصراع) بين الفرد والقوانين والأعراف الاجتماعية السائدة . ومنها صورة الصراع والتناقض بين المحكوم والحاكم أو بين الجمهور والسلطة . وبغير ذلك من صور التناقض بين الفرد والجماعة وبخاصة في العصور الحديثة حيث تعاضلت الدعوة إلى حقوق الإنسان في ذات الوقت التي تنامت فيه هيمنة الدولة وسلطانها . وأما عن شكل الصراع الثالث - العلاقة بين الإنسان والوجود - فيتمسك على الصورة العامة المعهودة لمواجهة الإنسان لقوى الكون القاهرة ، أي صورة التناقض المعكوس فلسفياً في مقولة الحرية والضرورة . وتتبدى صورة الصراع هذه في طائفة من الصور الجزئية . منها التناقض بين الإرادة الإنسانية والإرادة الإلهية ، والتناقض بين الكائن الإنسان وقدره ، والتناقض بين الإنسان والزمان ... الخ .

وواضح من هذا السياق أن توفيق الحكيم قد ألمّ إلماماً طبعياً بفلسفة النص المسرحي منذ البواكير الأولى حتى العصور الحديثة . فمن المستقر في التاريخ الفني أن شكل الصراع في المسرح اليوناني القديم - وقد كان بين (الإنسان والقدر) - بُث مكان الإنسان في مواجهة قوى خضم لها طويلاً . ثم جاء مسرح النهضة لينسج



جونه

صراع الإنسان في الوجود وحركة الكون ونظامه الطبيعي وحركة البشر ونظامهم الاجتماعي . ذلك أن التعادل المادي بين قوى الكون - الكواكب والشموس ... الخ - هو جوهر حركة هذه القوى وضمان انتظام سيرها وتناغمها . وكذلك التعادل بين ما هو مادي وما هو روحي في كيان الإنسان إنما هو لحافظ لحياة هذا الإنسان ، وهو الضمان لسلامة الجسد والروحي والنفس . وأخيراً فإن التعادل بين القوى الاجتماعية المتصارعة في مجتمع يعينه وفي كافة المجتمعات البشرية يحمي هذا المجتمع وهذه المجتمعات ويفسر التاريخ والتطور الاجتماعي البشري .

ويتصور توفيق الحكيم للصراع ثلاثة أشكال . شكل يعكس علاقة الإنسان بنفسه من جهة ما يور في هذه النفس من موروثات ورغبات وطموحات



مولير

الانحياز للأساسي لعالم القرون الوسطى ويشرع ببلاد العالم الرأسمالي الحديث . ومع تفتح الفردية - بنشوء الطبقات الوسطى - عرف المسرح الشكل الثاني من الصراع وكان (بين الفرد والمجتمع) ويتبدى في صورة الصراع بين الواجب الاجتماعي والعاطفة الفردية في أعمال الرومانسيين الأوائل وفي صورة الصراع بين حرية الفرد وحرية الجماعة عند أصحاب الدراما الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . ومع عجز الفردية - إبان الأزمان العظمى الحديثة والمعاصرة - عرف المسرح الشكل الثالث من الصراع وكان (بين الإنسان ونفسه) في تيارات العبث واللاوعي واللامعقول وعند السرياليين والوجوديين .

□ □

والنص المسرحي صراع يجعله حوار . الصراع جوهر النص والحوار شكله . ويقدر سطوح الصراع لدى مبدع النص المسرحي ونضوجه ثل طاقات الحوار مؤدية لوظائفها الجمالية . وقد يكون الحوار واحداً من الأدوات التشكيلية في أنواع أدبية أخرى ، لكنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية في أنواع أدبية أخرى ، لكنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية السائدة في النص المسرحي . إن الحوار أداة تشكيلية تتبدى في نغائها الثام في النص المسرحي . وعلى هذا الأساس فإنه يمكن القول إن الأنواع الأدبية إذا كانت تتلقى في ماحة لحظة الإبداع وفي ماحة لحظة التلقي فإنها تختلف وتتمايز بمبادئ التشكيل وطرائقه ، وهنا يتجلى الحوار مبدأ جمالياً وطريقة تشكيل يفصحان عن اقتدار مبدع النص المسرحي

ولقد سلف القول - في صغر هذا المقال - إن توفير الحكم في تاريخ لغتنا العربية هو صانع الحوار القديم غير مدافع . يقول عن ذات نفسه إنه يفتش عن الحوار ويتشوق إلى صياغته وأن الحوار هو أسلوبه الذي يتحرك^(١) بحثاً عنه . ويقرر أن هيمنة ملكة الحوار عليه هي التي دفعت إلى سبيل المسرحية ، لذلك فإن للمسرحية اعتباراً خاصاً لديه ، لأن الحوار بما فيه من إيجاز وتركيز هو الغالب الأدبي القريب إلى سلفته المحبة للنظام .. فالنص عنده نظام ، والنظام عنده هو الاقتصاد ، أي البيان بلا زيادة ولا نقصان . وللحوار طبيعة فنية تجعله يتقدم كل الطرائق اللغوية التشكيلية في نصوص الأنواع الأدبية كلها ، ذلك أن الحوار وسعه

والفكرية . إنه يميز بين أربعة أنماط أو^(٢) طرق للحوار ويضرب الأمثال - من إبداعات المسرحيين الأعلام - لكل نمط أو طريق : ولديه أن خصيصة النمط الأول واقعية المذهب وشاعرية الأسلوب ، ويتبدى هذا النمط في الحوار الشكسيري . فمن يتأمل في (هاملت) يخرج بأن هذا الحوار إنما يتخذ سبيل الشعر ، لذا فهو ينفذ إلى أعماق الأغوار في النفوس البشرية وإلى أدق الأسرار في الحياة الإنسانية . ولديه أن خصيصة النمط الثاني واقعية المذهب وواقعية الأسلوب ، ويتبدى هذا النمط في حوار مولير . فصل الرغم من أن حوار مولير يتخذ سبيل البؤس ، إلا أنه يجرى بين الأشخاص كما يجرى الحديث في الحياة الواقعية . وخصيصة النمط الثالث واقعية الأسلوب شاعرية الجوهر ، ويتبدى هذا النمط في حوار إيسن . ذلك أن حديث الأشخاص في أعمال إيسن يجرى كما يجرى الحديث في الواقع ، بيد أن هذا الحديث يرسل عطرا شعريا خاصاً يذكرنا بحوار شكسبير . وخصيصة النمط الرابع فكرية المذهب وشاعرية الأسلوب ، ويتبدى هذا النمط في حوار جوت في (غلوكست) . فحوار هنا لا يجرى جوت في الحديث في الواقع إنما يحيط به الغاية الفكرية من جهة كما يحيط به الشعر من جهة ثانية .

وهكذا أضاعت أنظار توفير الحكم النص المسرحي من كافة أطراف ماهيته وطرائق تشكيله على السواء . وعلى الرغم من أن هذه الأنظار لم ترق إلى مستوى (النظرية) الشاملة للكتابة المسرحية ، إلا أنها اتخذت مكاناً عالياً بين جهود تأصيل هذه الكتابة في أدبنا ، وبين الجهود التنويرية في مجال ثقافتنا الراعنة عامة ◆

المراجع والهوامش

- ١ - فن الأدب ص ١٤٤ .
- ٢ - نفسه ص ١٤٥ .
- ٣ - أحاديث مع توفيق الحكيم ص ١٤٤ .
- ٤ - نفسه ص ١١٤ .
- ٥ - مواقع متعددة من (التعادلية) (ورفن الأدب) .
- ٦ - زهرة العمر ص ١٩٤ .
- ٧ - فن الأدب ص ١٤٧ .
- ٨ - نفسه ص ١٥٠ .
- ٩ - نفسه ص ١٥٢ .

يستطيع أن يجعل كل ما جرى في الماضي وما يجري في الحاضر وما سيجري في المستقبل بل ما يمكن أن يجري ، مثلاً حاضراً في لحظة التلقي . ويتنص الحكم على هذه الطيبة للنص المسرحي فيرى أن الحوار هو الحاضر ، هو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها . اقرأ مسرحية لسوفوكليس أو شكسبير أو مولير - اليوم أو غداً - كما قرأها بقلك بأجبال وقرون أناس كثيرون ، فإن الحوار يبرر أشخاصها مائلين حاضرين ، يتكلمون ويتحركون في حاضري^(٣) دائم .

وعلى الحوار تقع كل مهام التشكيل في النص المسرحي ، فمنه نعرف المحور الذي تنبض عليه المسرحية وما انطوى عليه هذا المحور من حوادث ومواقف . ولا يكشف الحوار عن الحوادث والمواقف فحسب ، بل عليه فوق ذلك أن يلون هذه الحوادث وهذه المواقف باللون المواقف لنوع المسرحية ، فإن كانت مأساة تخير من الألفاظ ما يشير في نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع ، وإن كانت ملهة انتفى من العبارات ما يضيء في قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسخرية والعبوة . كذلك فإن الحوار هو الذي يعول عليه في تكوين الشخصيات ، فلا بد أن تعرف منه طريق طابع الأشخاص وتخالل نفوسهم ، فهو الذي يجب أن يظهرنا على ما نظهر منهم وما خفي ما يفعلون وما ينوون أن يفعلوا ما يقولون لغيرهم من الأشخاص وما يضمرون لهم في أعماق^(٤) النفوس .

ويقرب توفير الحكم اقترباً حياً من آفاق الدراسة الأسلوبية المعاصرة ، فشره يحاول تبين وجوه التماثل والتمايز في أساليب الحوار من الوجهتين اللغوية



دراسة

يقول جورج لوكاتش في دراسته (الدلالة الحاضرة للواقعية الانتقادية) : «الإنسان نفسه في آخر المطاف هو دوماً هذه البنية التي تحدد الشكل ، هو قلبها . وبها يكن أمر المطلق لأثر آدم ما فإن فكرته المشخصة ، والمهدف الذي يرمى مباشرة إليه ... الخ ، وما هيته الأعمق إنما تعبر دوماً عن ذاتها بالسؤال الآن : ما الإنسان ؟ فهل طرحت (عودة الروح) سؤال ما الإنسان باعتباره جوهر الابداع الأسمى ؟ وأين نجد هذا الإنسان ونجد ما هيته ؟

(الحدوتة) التي في الرواية والتي شغلت مساحة ٥٤٣ صفحة تدور حول طالب من دمنهور سكن القاهرة ليتعلم تجاوزه فتاة أكبر منه بعامين تعلق بها تعلقاً رومانسياً وتعلق بها أيضاً أعمامه المقيمون معه في حجرة واحدة وتعلقت هي بجوار أمامها وخطفها الأخير .. والطالب له عمة تحب هذا الجار وأخذت تأكيد للعاشقين .. وهذه الحدوتة شغلت ٥٢١ صفحة .. ثم في الاثنين وعشرين صفحة فقط المتبقية قامت ثورة ١٩ واشترك الطالب مع أحد أعمامه في توزيع منشورات من أجل الثورة ويتم القبض عليهم .. فأين في مثل هذه (الحدوتة) يمكن أن نجد الإنسان وأن نتيين ما هيته ؟

فأرق بين (الحدوتة) وبين (الفكر) الذي مفروض أن تقوم عليه الحدوتة .. أي أن هناك فارساً بين (الفكرة) و (موضوع) العمل الأدبي .. إن الذي أماننا هو موضوع الرواية وهو موضوع عادي ومطوط مطاغير عادي إن الموضوع هو إطار خارجي وانتظرنا عبثاً (الفكرة) التي يمكن أن نستخلصها من هذا العمل ونقضى : لنا الدروب وتجعلنا نرى العالم في ضوء جديد لم نكن نعرفه من قبل . والفكر في الرواية لا نجده إلا في جملة نقلها توفيق الحكيم من (نشيد الموق) وألصقها تحت عنوان الرواية : «عندما يصير الزمن إلى خلود سوف نراك من جديد لأنك صائر إلى هناك حيث الكل في واحد» .. ! إنها عبارة لصيقة لا تشكل بنية عسوية في الرواية أو اللارواية فإذا اجتمع الأبطال في غرفة واحدة ظن أن هذا هو الكل الذي في واحد .. وإذا استمع الناس إلى الموسيقى ظن المؤلف أن

بطبيعة الحال - أو على الأرجح - لم يقرأ المفكر وفيلسوف الجمال والناقد المجري المصاصر جورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١) رواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم .. ولكن ماذا لو . جمع بنا الخيال وتصورنا أنه قرأها من خلال دراساته ومنظوراته الأدبية والتقنية والجمالية ودخل معها في جدال ! ربما يساعدنا هذا التخيل على إعادة تقييم ابداعاتنا ، وربما يساعدنا هذا على تصور كيف كان سيكون الحال لو كان توفيق الحكيم هو الآخر قد قرأ مؤلفات جورج لوكاتش .. قد يقال إنه عندما صدرت (عودة الروح) عام ١٩٣٣ كان لوكاتش يصدر كتابه الشهير (دراسات في الواقعية الأوروبية) .. ولكن كانت قد صدرت لوكاتش قبل هذا دراساته الجمالية والتفيسية : تطور الدراما الحديثة (١٩١٤) ، نظرية الرواية (١٩١٦) ؛ علاقات الذات بالموضوع في علم الجمال (١٩١٧) .. وصدر له عام ١٩٢٣ كتابه الهام (التاريخ والوعي الطبقى) الذي يطرح فيه موضوع اغتراب الإنسان وانفصال الإنسان عن الإنسان .. فلو كان توفيق الحكيم قد قرأ كل هذا أو بعضاً منه لربما كان لدينا منه وجه ابداعي آخر .. ولكن ماذا نفيد لو إذا لم يقرأ المبدع كتابات النقاد وفلاسفة الجمال ١-٢

مجاهد عبد النعم مجاهد



هذا هو الكل الذى فى واحد .. وإذا انتهى أبطال الرواية فى عنبر فى مستشفى ظن أن هذا التعبير هو الذى يجعل الكل فى واحد ..

فإذا أغضينا النظر عن المعنى الضبابى الكامن فى عندما يصير الزمن إلى خلود لا نجد سوى : سوف نراك من جديد .. إن الرواية - أو اللارواية - تنتهى بتمام الثورة وتطويع سيد زغلول .. وهى ثورة قامت الثورة لا تنشأ فجأة (فى الواقع) .. ولكن لا نجد لها أية إزهاصات طوال ٥٢١ صفحة من ٥٤٣ صفحة تشكّلها الرواية .. وسعد زغلول لا نراه من جديد إلا (فجأة) هو الآخر فى الرواية .. وكل الأرهاض به جاء على لسان شخص فرنسى فى الرواية يقول عن الشعب المصرى : « إن الشعب ينقصه ذلك الرجل منه تشتمل فيه كل عواطف وأمانيه ويكون له رمز عندك لا تعجب لهذا الشعب الفيماسك المتجانس المتعبد للضحية إذ أن مجزعة أخرى غير الأهرام » وهذا الزعيم لا يشكل خلفية للرواية يمكن أن يتحرك فى نسج قصوى واحد ما هى من أبطالها .. ولا نجد حيث الكل فى واحد إلا أن الطلاب وأعمامه وعشمتهم يسكنون فى حجرة واحدة .. فهل الحجرة الواجدة هى التى تجعل الكل فى واحد ؟ هل (المكان) لا (الحدث) أو (الفكر) هو الذى يمكن أن يشكل هذا الكل الذى هو فى واحد ؟ وهل عنبر المستشفى باعتباره هو الآخر (مكانا) هو الذى يجعل الكل فى واحد ؟ إن المكان الواحد قد يكون مصدرا لاختراق الإنسان وانفصاله عن الآخرين ، أما الذى يشكل الوجدان ويظهر الإنسان ويجعله يشعر بالكل فى واحد فهو حدث كبير يغير الطاقات من الداخل لا حدث خارجى لم يفهمه أبطال الرواية فحسب بل فاجأنا أيضا وتبدى فجائته فى عجبائه التى استغرقت بضع صفحات من بين الاثنين وعشرين صفحة المنتجة من الرواية ..

إن لوكتاش يتساءل : هل هى من أبطال الرواية يمكن أن يجب من سؤال : ما الإنسان ؟ طالب حاتم بالحلب أيب وفشل حبه .. نحن أمام (حادثة) لا (حدث) يجعل الطاقات والامكانات المافية فيه تتفجر وتجهل بكشف معنائه فى تصرفاته .. وأعمامه هم شخصون باهتة أجبت عن بعد حيا غير حقيقى وانتهت إلى لا شيء والجار الذى أجبتة البهائم من توفيق الحكيم جوهره مساحيقا فهو عاطل

بالرواية فجعله الحب يلتفت إلى أشغاله .. كان هذا يصلح موضوعا لعمل أدبى مستقل يجعله يتجاوز ذاته (الواقعية) المثبتة بحثا عن ذاته (الواقعية) التى لم تحقق بعد .. لكن تصليط الضوء على هذا الجانب كان سيجعل منه قصة قصيرة متصلة تماما عن كل هذا العدد المائل من الصفحات التى خُبرت عيشا .. والبطله هل يكفى تشبيها بليزيس وأنها المعبرة حتى تتفجر فيها الطاقات وترد على السؤال بأن .. جوهر الإنسان كامن فى إمكاناته المافية ؟ فلا شيء تبدل أو تغير فى مجموع شخصيتها بحيث تمنع الإنسانية من خلال هذا الحب والعمة بالمثل لا تستطيع أن يجب عن السؤال لقد أجبت الجار وكادت للعاشقين وهذا كل ما هناك .. والحلالم للقيم مع الأبطال يؤدى أعماله العادية لا دخل فى أزمة تجعله يقين أن له جوهر آخر غير جوهر الحاد .. ولأنه لا (فكر) هناك .. فإنه لا (روح) ولا (حودة) فى هذه الرواية أمر اللارواية ..

ويتساءل لوكتاش : هل هى من هذه الشخص يصلح نمطا فى العمل الأدبى ؟ إن النمط ليس اختراعا من عند لوكتاش بل هو موجود فى الدراسات البحثية منذ أرسطو .. والنمط عند لوكتاش كما يقول فى دراسته (السمات الفكرية فى الشخصية) هو مركب خاص يربط العالم بالقرى ربطا عضويا ويحقق الامكانيات الضمنية كما أنه يربط الضرورى بالعرضى والكل بالجزئى والجوهرى باللاجوهرى وهو يتسم ببعثتين : للملاحع الفكرية وإدراكه للمصير : بالمصير القرئى إن لم يكن المصير

العالم .. فأى من هذه الشخص يصلح نمطا ؟

هل الحالم العاشق قد وضع وجوده موضوع التسؤل أم جعل مشقه الحياتى يسوقه دون أن يتوقف ليشاهد من هذا الحب هذا الشكل وما جدوله ؟ إنه بطل متقول من الواقع برمه ، ونقل الناس من الواقع إلى العمل الأدبى بكل (قبلهم) لا يجعلهم صالحين كالحفاظ .. إن النمط فى العمل الأدبى يتميز بأنه نجاح لشريعة كبيرة للمجتمع على نحو مكثف وبقدرة أكبر من بقية أفراد الشريعة على الوعى والمصمود والصلابة والجلد .. إن البطل يمثل شريعة الطلاب لكن المؤلف لم يتناول من حيث هويته الطلابية ، فهذه الطلابية كانت النمطة الجوهرية فى النمط هى فى (درجة) أنه لا يتساءل عن وجوده وعن مصيره ويصيح مثل الناس العاديين منحرفا تسوقه الحياة .. حقيقة إن له ملاحع الشخصية وربما يجعل ملاحع عامة للطلاب ، لكن النمطة الجوهرية فى النمط هى فى (درجة) التباين عن الآخرين الذين هم نمط لهم وذلك بقدرته على المسألة والتصالح والمصمود والجلد وكل هذا مقدور .. ولا نجد له قضية عامة تشغله من خلال مشاغله الجزئية ولم يجعله الحب يرتفع إلى سقف شمولي وإذا ما قُعدت القضية العامة فقد الوعى وأصبح النمط بلا ملاحع فكرية وقُعد التسؤل عن المصير : لا نقول المصير العام بل حتى مصيره الشخصى .. فإذا قُعد الجلد والمصمود والفكر والتسؤل وإدراك المصير يتغير النمط .. وعمل أدبى بلا نمط كيف له أن يقوم ؟ ومن هنا يأتى التسؤل من

جانب لوكتاش : إذا كانت الشخصية المحورية لم تعد تصلح كنمط فهل يمكن للشخص الماشية أن تصلح أنماط خاصة إذا كانت الشخصية المحورية وقد هزل فكرها وبلاعها وإدراكها قد أصبحت هي الأخرى هامشية ؟ ومن أين تستقى أية شخصية في الرواية الفكر وإدراك للمصير إذا كانت الرواية أو اللارواية - أصلا بلا فكر أو قضية تطرحها وتعالج أو ترسخها وتجسدها بالوسائل الروائية ؟

وما زاد الشخصيات تسطحا وإبتعادها عن أن تكون أنماط ما لمح جورج لوكتاش إلا وهو عدم وعي الأدباء بالفرق بين الوصف والحكي .. يقول في دراسته (القصة أم الوصف) : « إن الوصف يحيط من شأن الشخصيات إلى مستوى الأشياء غير الحية .. » ويقول توفيق الحكيم عن سليم افندي إحدى شخصيات (عودة الروح) : « وهكذا صاح سليم افندي سناديسا في عظمة ، ثم وضع بحركة مثقلة متكلفة الرقار في الشبهة فوق الطاوله وجعل يفتل شاربته العسكرية الملحونه بمجمل الكوزماتيك متوخيا في حركاته ومكناته الظهور بمظهر الشخصى المهم ذى الحيشة والاعتبار » إنه وصف من الخارج .. رصد جزئيات الواقع .. ثم ماذا ؟ إن المؤلف (متفرج) لا يشارك في الأحداث .. ويقول المؤلف عن عمن الطالب وهو صغير وسط العوالم فإنه لا ينسى فرحه إذ كان يجلس على الأرض مع الجوق وهو يحيط بالأسطى وهي مرتفعة في الوسط على كرسي كبير ، حاملة العود بين ذراعيها فقد كان عندئذ يرفع عينه وينظر إليها كمن ينظر إلى آفة فوق من الرخام بموق موضع آخر يقول .

وجعل كل يتأهب .. البعض يجرى عمل البروفات والبعض يصلح الآلات والبعض يعد الملابس داخل وعشرون الزينة من مساحيق وعطور ومكاسل لطلّاء الأهداب وأدوات لتزيين الخواجايب ، وفي الرحيل إلى القاهرة يقول المؤلف .. « أخذ كلل يجهزون عمن للرحيل فهيئة السلال والمطرود مملوءة من برام الأرض المعامر بالحمام وأنواع من الكمك والتين والبنات الفلاحى والفطير المشلت يضاف إلى ذلك بلاصان من العسل التحل وصنميتان من المسلى وفردان من الأرز ونحو خمسةائة بيضة » إننا نجانب إن هذا وصف من الخارج لا يتم بالمشاركة فإنه لا يلعب دورا في إثارة حدث أو تقصوى فكرة .. ويكشف أن المؤلف لا يعرف الاقتصاد في

روائي مبقى بالصور أم نحن أمام بحث علمي ؟ إننا لا نجد سوى الكلمات الطنانة : « بكوة حا تكون التعبير عما في قلب الأمة كلها . فاهم . يا سلام لو تعرفوا القدرة على التعبير عما في النفس .. التعبير عما في القلوب » ومن ثم لا نجد سوى الوصف الخارجى مقترضا بالفكر الخارجى مقترضا بالتعبير المباشر ..

لذا تسأل جورج لوكتاش : أين البناء في (عودة الروح) فهل هو واجد جوابا ؟ أين يمكن أن يقوم بناء معمارى ولا حدث حقيقى ولا حكي حقيقى ولا أنماط حقيقية ولا فكر حقيقى .. ومن ثم يمكن الحذف دون أن يخل بناء لأنه لا بناء أصلا .. يمكن حذف توجع العمة إلى فاتح المنزل لأنه لا يضيف شيئا .. يمكن حذف تفاصيل العالة وفرقتها دون أن يخل العمل .. يمكن حذف الحوار بين الإنجليزي والفرنسي لأن هذا تعليق مباشر عن مصر ولا يضيف شيئا .. يمكن حذف رحلة والد البطلة إلى السودان دون أن يخل بل يمكن حذف كل الوصف الخارجى لأن الوصف الخارجى لا يضيف شيئا إذا كان الحكي أضلا مفقودا .. إنه يمكن حذف الكثير الكثير لأنه لا توجد حركة تصاعدية لأنه لا أحداث هناك .. ولوكتاش يقول إن الفن يحدث تكتيفا للذاتية وهو يفتتس عبارة من كلوستك « إن الفن يطلق النفس كلها في الحركة » لكن ليست هناك حركة سواء عند الشخصوى أو نحن القراء ..

وذكرنا لوكتاش بأن الرواية هي شكل المغامرة ، تلك التي تتفق مع القيمة الخاصة للحياة الداخلية ، مضموها أو تاريخ روح تنلمج في العالم لتعلم كيف تعرف إلى ذاتها فتستشر مغامرات تمكنها من معاناة هذه الذات معاناة تبرهن فيها لنفسها على أنها اكتشفت ما فيها الخاصة لكن لا توجد معاناة أو اندماج كبري العالم .. وقد يرد لوكتاش أن رواية (عودة الروح) هي تطور كبير بالنسبة لرواية (زينب) لمحمد حسين هيكل لكن لوكتاش يبحث عن تطور الفن الروائي في العالم لا على الصعيد المحلي . وربما لا يكون ذنب توفيق الحكيم أنه لم يقرأ لوكتاش لكن ذنبه قد يكون أنه هو نفسه لم يصبح لوكتاش قبل أن يبدع .. وإذا كانت الأدبان تتلوى برفض عبادة الأوثان فرما نقول : وأليس هذا مطلوبا من النقد أيضا ؟

توفيق الحكيم للغنان سيف واللى

التعبير خاصية الفن العظيم .. لكن الاقتصاد في التعبير لا يكون إلا حيث يكون الفكر وهوى غير وارد بالمرة .. ويقول لوكتاش إن الوصف لا يقدم شعرا حقيقيا للأشياء ، بل يحول الناس إلى طبائع والتهج الوصفى تنقصه الإنسانية وهو يحول الناس إلى طبيعة صامتة وهذا محل لا إنسانية وإن المتعارض بين المعاشية والملاحظة ليس أمرا عارضا إنه نشأ من أوضاع أساسية متباينة عن الحياة وعن المشكلات الكبرى للمجتمع إن الشعر الداخل للحياة هو شعر الناس في الصراع ، شعر التفاعل بين الناس وبدون هذا الشعر الداخل لا يمكن أن يكون هناك فن .. لكننا في الرواية لا نجد صراعا متفاعلا بين الشخصوى والأحداث لأنه لا يوجد حدث كبير وحقيقى .. ولا نجد سوى العبارات المباشرة والإنشائية من الخارج التي تضاف إلى الوصف لا القص .. يقول المؤلف في الرواية (احنا من غير شك شعب اجتماعى بالفطرة أو السبب هو إننا شعب زراعى من قديم الأزل في الوقت الذي كانت فيه الشعوب الأخرى تعيش عيشة الصيد والتشوش والانزواء .. الاجتماعى في معناه والحياة الاجتماعية طبيعة نشأت فيها من أجيال القدماء كانوا يعملون تلك الوحدة الكونية وذلك الاتحاد العام بين طبقات المخزوقات المختلفة ؟ وإن رمزهم للإله بمثابة لصمة إنسان ولصمة حيوان أليس دليل إدراكهم أن الكون وإن هو إلا الاتحاد .. هل هذا كلام



يصيب الجسد . وعندما يصاب الإنسان بأحداهما يطل على الموت بنشر فجأة بأنه لا قيمة لوجوده وبأنه لا مكان له على هذه الأرض ، وعندئذ فقط يعي إحساسه بالعجز . والحكيم يجعل المرض قاتلاً أنظر « لو عرف الشباب » و « بيت النمل » وهما ضمن مجموعة « مسرح المجتمع » ، و « دقت الساعة » ضمن « المسرح المنوع » . المرض عنده ليست له أية دلالة واقعية إنما هو مجرد وسيلة من وسائله المبتكرة التي يستخدمها لشد الانتباه للظاهرة التي شغلته على الدوام وهي الموت . ولذلك فهو لا يتوقف طويلاً عنده ولا عند الشيوخوخة فيها مجرد مبيّن للموت لا يستحقان أى اهتمام ان الانسان عند توفيق الحكيم يحيا ثم يموت أما الاداة الوسيطة التي تنقله من الحياة للموت فلا قيمة لها .

أما النوع الثانى من الموت فهو الموت العنيف الناتج عن القتل ، وإذا كان الحكيم لم يمن بالمرض أو الشيوخوخة كملتين للموت الطبيعى فهو يتوقف طويلاً محللاً لعل ودوافع الموت العنيف ؛ وربما تكون علة ذلك ان هذا النمط من الموت تتدخل فيه العوامل الإنسانية وقد يكون الدافع هنا اقتصادياً أو سياسياً أو عاطفياً أو يوتوبياً (؟) . والقتل بسبب الدافع الاقتصادى أشبه ما يكون بالحدث اليوى المتعاد الذى لا يثير أية دهشة ففى مسرحية « الورطة » « يتسوط » الدكتور يحيى بدران أساتذ القانون فى محاولة سرقة ينتج عنها موت رجل شرطه ، ويدلأ من التوقف عند حادث القتل هذا يمر عليه الحكيم مرور الكرام يتوقف طويلاً على العكس عند الصراع الذى يعاينه أساتذ القانون بين علمه وضميره . والحكيم السافر من لعبة الحياة والموت كان يؤمن فى رأى أن وراء هذه الدوافع الظاهرة المحددة الغوية تكمن دوافع أخرى دفينه يصعب الانتهاء إليها فى أغلب الأحيان . وكأن الحكيم أراد أن يباخذ بأبدننا وأن يكشف لنا عن نموذج الموت الذى تختلف دوافعه الظاهرية عن دوافعه الباطنية إختلافاً جوهرياً . ففى « عرف كيف يموت » وهى ضمن « المسرح المنوع » يخطط الباشا الذى توارى فى الظل لموته بشكل يثير « فرقة » صحيفة من شأها أن تلتف إليه الأظفار وتسلط عليه الأضواء لتجمل موته يسلو وكأنه قتل لسبب سياسى . إلا أن الحقيقة تظهر فى اللحظة الأخيرة فتفشل الحفلة ليموت الباشا ولكن دون أن تظهر

عند توفيق الحكيم

د. زينب محمود الخضيرى

لم يتأمل ادب عربى مشكلة الحياة والموت ولم يعالجها مثلاً فعل توفيق الحكيم . ومنذ وفاة ولده الوحيد اسماعيل عام ١٩٧٧ انتظر الرجل الموت وأخذ يدرب نفسه على استقباله ويحاول أن يصبر على « سجن العمر » . وثمة ملاحظة هامة يقدمها لنا الباحث الفرنسى (جان فونتين Jean-Pantaine) ملاحظة لها دلالتها الواضحة ألا وهى أن أعمال الحكيم تحوى على موت ستين شخصية .

ما هى علاقة الموت بالحياة من جهة وما هى علاقته بالبعث من جهة أخرى ؟ هل تتكون الحياة الإنسانية من مراحل ثلاث هى الحياة على الأرض ثم الموت ثم البعث وبالتالي هل الإنسان هو الكائن الوحيد الذى لم يخضعه الإنسان لنتائج تعاملته ؟ أم أن النظرة المتعمقة لإنتاج الحكيم الوفير والمتنوع تكشف عن خصوص الإنسان هذه الثنائية الشهيرة ؟ أم تكشف على العكس عن أن حياة الإنسان تنقسم فى الحقيقة الى حيتين واحدة على الأرض وأخرى فى السماء هى البعث الذى يلى الموت ؟ ولنبداً بالحدث من الموت ، علاج الحكيم هذا المفهوم الثرى من زوايا متعددة واختلفت إراؤه بصدده من مسرحية لأخرى ومن رواية لقصة ومن قصة لقائلة . ولقد تعددت أشكال الموت عند الحكيم وهو ما فرضه عليه تنوع شخصياته . وبالرغم من هذا الإختلاف وهذا التنوع إلا أنه يمكننا العثور عنده على سمات مشتركة تمثل رؤية كاتبنا لما نحن بصدده .

كان الحكيم - وعندما أقول الحكيم فأننا اعنيه هو وشخصياته معا بالطبع - يرى أنه من الخطأ أن ننشى الموت ، فلو أن أشبه بموظف يؤدى عمله ، فهل يقبل أن نلوم شخصاً لأنه يؤدى عمله بإتقان ؟ هل يعقل أن نخشاه ؟ . . . وتتضح هذه الفكرة بالذات فى « دقت الساعة » وهى إحدى المسرحيات العشرين التى نشرها عام ١٩٥٦ تحت عنوان « المسرح المنوع » وحاول الحكيم أن يجمع الموت فهو مجرد حدث أساسى لا مفر منه وحسب . وكان طبيعياً أن تتعدد أشكال وأنواع الموت فى أدب الحكيم فهذا شأن الأدياء الذين يستخدمون الموت كوسيلة درامية ؛ ففعله الموت الطبيعى والموت العنيف والموت بسبب العقيدة الخ . أما الموت الطبيعى فعنى به الموت الناتج عن المرض أو عن الشيوخوخة . وكلاهما أشبه بالمعطب الذى

صورته وخبر وفاته في الصفحات الأولى من الجرائد . وكان الحكيم يريد أن يؤكد لقائه لا جدية الحياة والموت مما أو كانه يريد أن يلفت نظره إلى أن المعنى العميق للأثنين يتجاوز دائماً ظاهر الأحداث والمعلل والدوافع . وتتضح هذه الفكرة في « الدنيا رواية هزلية » (١٩٧١) حيث يخطط زعيم دولة تتحكم في مصير العالم لمنع الحروب ولسيادة السلام . ويتضح للناس أن هذا الحلم لو تحقق أى لو ساد السلام واختضت الحروب . لأصبح لدينا وقت فراغ طويل لا بد من « قتله » وعندئذ يشعرون بالسخف على هذا الزعيم فيجسمون على ضرورة قتل الرجل الذي أراد الوقوف في وجه الموت ! ويعرض الحكيم للدافع الديني للقتل أو للموت الأبدى خاصة في مسرحية « محمد » حيث يسمى الكيثرين بدافع التعصب لعقيدة مغايرة إلى قتل الرسول وصبيه وعل رأسهم عمر .

وقد تكون الأحلام البوتوية الثبيلة في الدافع للقتل ! ففى « رحلة إلى الغد » يعلم مهتمس بتحقيق عصر جديد من التقدم العلمى إلا أن ثمة عقبة في سبيل تحقيق هذا الحلم ألا وهى ارتفاع تكاليف الأبحاث والتجارب مما يعجز هو عن تجاوزها . وصديقه تفكيره إلى أن الوسيلة الوحيدة لتحقيق هذا الحلم النبيل هو الزواج من نساء أتراب ، يقتلن ليرثنه ! وهكذا عليه الحلم يستقبل أفضل للإنسانية إلى القتل والسجن والعقاب ! والحرب أيضاً سبب هام للموت . ويدين الحكيم الحرب مهما كان دافعها . وملاحظات الحكيم عن الحرب تقطر مرارة فها أشبهها بالصراع الدائم بين الصراخ والتأمل خاصة في « فن الأدب » (١٩٥٢) حيث يناقشه كاتباً غريباً . كان هذا الغريب يمتح على إدائه الشرق للغرب بأن حضارة الغرب هى حضارة الحروب والغزوات

ويبرى الغرب بزعمه انه ما خاض تلك الحروب وما قام بهذه الغزوات إلا من أجل الكرامة والعزة . ويورد عليه الحكيم بأن الطبيعة كانت كريمة مع الغرب فحتمت من الكوارث الطبيعية إلا أن الغرب لم يصن العنمة ولم يرحم نفسه فخلق لنفسه الكوارث والصعاب ودمر نفسه أكثر مما كانت تستطيع الطبيعة أن تفعل . لقد سسم الغرب كل مصادر السعادة وعل رأسهم الدين ودمر كل جبراته حتى لو كانوا مصدراً للعلم والتقدم والرفق للجنس البشرى . لقد رفض الغرب السعادة التى قدمت له . وفى حوار له مع أحد أصدقائه عن هجرة السمان إلى بلادنا حيث يجد الصيادين في انتظاره مع أنه جاء إليها باحثاً عن الدفء . يقول الحكيم : هل تتظن من هذا الطائر أن يكون أكثر ذكاءً من الإنسان الذى ما أن ينتهى من حرب يبدأ فيها ملاين من أقرانه حتى يندلع بريقاً مرة أخرى لحرب جديدة ناسياً وصباياه وتمهدياته بأنه لن يعيد الكره . وفى كل مرة تكون وسائل الفتك والموت أقوى من سابقتها . وعندما يعجز الحكيم عن الأمتداه إلى سبب عقلان للحرب يرب لسبب سهل وهو أن الشيطان هو السبب وتتضح فكرته هذه بالذات في مسرحية « محمد » .

أنصب الحديث حتى الآن على الموت وأن الألوان للحديث عن البعث عند الحكيم . هل كان الحكيم على يقين بأن ثمة بعثاً أم أن موقفه كان موقف « أو نامونو » الذى رأى أن الإيمان بأن الموت ما هو إلا الفناء الكامل للإنسان أو بأن الوعى الفردي لا بد له من الخلود في حياة أخرى موقفان يعلمان الحياة مستحيلة وأن الحل هو التمسك بموقف التردد بين الموقفين . في حقيقة الأمر يبدو لنا موقف الحكيم محيراً بل داعياً عن عمد للحيرة . فهو يتمسك في بعض كتاباته بالفهم الإسلامى للبعث ولذا يرى أن الإنسان العاقد عندما يفكر في الحياة الأخرى فإن ما يتبادر إلى ذهنه هو الجنة فالإنسان عنده هو الكائن الوحيد الذى وكلت إليه هذه الرسالة الخطيرة وهى ربط الأرض بالسيله ولذا ففى أعماق الإنسان توجد رغبة قوية في الأفلات من القدر الأرضى لوجود أرحب وأجل . وتكرر هذه الفكرة في « أهل الكهف » ولى « شهر زاد » وفى « نهر الخلود » كما نجاهل بشكل جلى في مسرحية « محمد » الذى يعد كل من أتبعه بجنات مثل جنات عدن . اختار الحكيم





الحكيم - أمية المالك

وبالرغم من أهمية قضية الموت والبحث فان الحكيم لا يذكر هذين المصطلحين ضمن معادلاته بالرغم من معالجته الواسعة لمفولات قريبة منها مثل الزمان والأبدية والأرض والساء . ويبدو أن التفسير الوحيد لذلك يقدمه لنا حدى التحليل النفسى . إن الإنسان عادة لا يسكت لأشعورياً إلا عما هو شديد الأهمية بالنسبة له وإن عبر عنه بطرق مسترة . إن هذا الموضوع موضوع الموت والبحث - الذى ملا أعمال الحكيم غاب إذن عن تعادليته بالرغم من أن كل المعادلات الأخرى لن يكون لها معنى ولن تكون لها دلالة إلا من خلاله .

ولنا أن نتساءل هل سكت الحكيم عن هذه المعادلة الحيوية الميتافيزيقية تحت تأثير بعض الخرافات التى ترسبت فى لواعيه منذ الطفولة ، أم سكت عنها خشية الخوض فيما نرى الله عن الخوض فيه بجرأة وحرية . هل فضل الحكيم الالتزام بحدود العقيدة كما يتركها البسطاء على الخوض فيما يخوض فيه الفلاسفة ؟ ولنا أن نبحث عن إجابة ولكننا لانملك يقين بلوغها ، فالحكيم من الأدباء المتكبرين الذين يملأون للرزق وللمرأفة بل للنتائف أحياناً للتصبر عن مكتون تكرمهم . إن البحث عند الحكيم لا يتحقق إلا بالموت . فلو تصورنا أن الحياة الإنسانية عند الحكيم هي أشبه بالخط الطولى الذى يبدأ بالميلاد فلا بد أن تنتصر هذا الخط لا نهاية له وأن نقطة من تكون هي الموت وفى أن واحد هي البحث الذى يهدف منه الإنسان للأبدية .

هل تأثر الحكيم عند صياغته لفقضية الموت والبحث بمفاهيم الفلسفة اليونانية القديمة وخاصة للمذهب الأفلاطونى ؟ أم بالفلسفة المعاصرة وخاصة فى مذهب بيرسون ؟ أم بالثقافات الإسلامية - العربى ؟ أم بالثقافات الفرسى ؟ لقد تأثر بكل هذا معاً فهو مصرعى أى تمتد جذوره إلى التراث الفرسى ويعيش فى كتب الحضارة الإسلامية - العربية ، وافتتح على الحضارة الغربية . وما أشبه محاولة الحكيم للتوفيق بين كل هذه المؤثرات سواء فعل ذلك بوعى أو غير وعى بلاعب السيرك الذى يسير على حبل مشدود يحاول ألا يسقط بيناً أو يساراً . حاول الحكيم تركيزاً جديداً من عناصر قديمة ولكنه والحق يقال عرف كيف يستغل مصادره ليصوغها فى أفكار ورؤى ومشاعر مستغل أفقته طويلاً مشكلة لوجدان وذكر القارئ المصرى بل والعربى ◆

ولكن الحكيم الذى تارجع بين الشك واليقين فيما يتعلق بالبحث والحياة الأخرى يرفض غالباً مفهوم المصمد الذى يساوى اليأس عنده . أقول غالباً وليس دائماً لأنه وهو المهوم بالبحث عن الإنسجام بين عناصر الكون أى عن « التناغية » يبدو وكأنه يميل أحياناً إلى أن العدم ضرورى ليتحقق التوازن مع الحياة . ففى « تحذيرات سنة ٢٠٠٠ » (١٩٨٠) يصل جيولوجى وكيميائى فى حوارهما إلى هذه النتيجة : « طالما هناك وجود فلا بد بالضرورة أن يكون ثمة عدم » .

ما هي علاقة الموت بالبحث أو الحياة الأخرى ؟ إن الموت يبدو وكأنه بالرغم من كل المظاهر ليس هو النهاية فى الحقيقة وإن كان هو كذلك فى أعيان الناس . إن الموت هو خاتمة الحياة الأرضية دون أن يكون هدفها وكان الحكيم أخذ برأى الفيلسوف الفرنسى « مونتيني » عن الموت « إلى أن يرى أنه نهاية عطاف الحياة وليس هدفها » . إن الموت هو الفناء الظاهرى للحياة ولذا يصرخ أحد الحاضرين وقت احتضار سيدنا محمد بأن محمداً قد ذهب ولكنه سيعد ! ويعنى آخر ما الموت إلا لحظة وسيطة بين الحياة الأرضية والحياة الأبدية فى الساء مع ملاحظة أن هذه الحياة الأبدية غالباً ما ستكون فى الجنة فنادراً ما يتحمل الحكيم عن الجحيم .

إذن نجبر عن حلم الإنسانية الخالد أى الحياة الأخرى بواسطة البحث ، اختار الصيغة التى لرتضتها الحضارة العربية الإسلامية .

ولكن الحكيم لا يستقر دائماً على الصيغة الإسلامية للبحث فهو فى « بك الدم » يبدو متأثراً بقراءات فلسفية تنحاز للإخفاء المادى ولذا يترك مشكلة الحياة الأخرى بلا حل . يقول أدهم « إن الشيوعية الحقبة بدأت فى حقيقة الأمر مع أول إنسان فى الجنة فلا بد أن الجنة التى عاش فيها آدم مع حواء كانت فى لا وحي ماركس وهو يصيغ نظريته ، فما أشبه ما إرثه ماركس كمرحلة أخيرة من مراحل الشيوعية بما كانت عليه جنة آدم . وتجدد سخرية الحكيم أحياناً سلامة إيمانه فهو يتساءل فى « عصا الحكيم (١٩٥٤) كيف سيغضى الناس يومهم الأول فى الجنة ويتصور أن الفقراء الجياع سينفخون على الموائد التى تحمل ما لذ وطاب من ثمار الجنة وعندئذ لابد وأن الملائكة ستدخل لتهدمهم ليأكلوا على مهل . ويصل الأمر بالحكيم أحياناً إلى مرحلة شك فى الحياة الأخرى . ونلمس موقف الشك هذا عند الطبيب والمهندس مثلاً فى « رحلة إلى الغد » (١٩٥٨) ويحب ألا يغيب عنا أن هذين الشخصين من الصغرة التى تكسوت فى أحضان ثقافة الغرب .

١٩٥٥ يحاول الكشف عن هوية مصر
التنتية الجادة بانية الحياة ، وإيراز أصالة
الشخصية المصرية في ولائها للأرض ،
والحرص على حضرتها ، وانتشار الحجر في
ربوعها ، كأفضل مناخ حضارى لبناء
الإنسان ، وحيث يصبح للمثال معادلا
لواقع .

وفي مسرحية «الصفقة» سنة ١٩٥٦
يحاول أن يثرى البناء الدرامى بلمسات من
الواقع الشعبي والتراث ، عندما يجعل
التحطيط والرقص يلتحمان بنسيج
المسرحية ، فيتأزر الماضى والحاضر في
الكشف عن أبعاد الشخصية المصرية في
ولاها للتراث ورغبتها في التصدي لسلبيات
الواقع أملا في تغييره ، والتبشير بحياة
أفضل .

ولا يكف الحكيم عن محاولة دعم
المسرحية كفن أدب يتغيا ازدهاره وينفضته
حتى يستوى عوده ، فيناقش من خلال البناء
التقليدى أصمق قضايا الإنسان وأخلدها
كقضية العدل والقانون والتلازم بينهما ، كما
في مسرحيته «السلطان الحائر» سنة
١٩٦٠ ، ويرغم عمق وذهنية هذه القضية
وإنسانيتها ، وتأثر الحكيم فيها بكتاب
علائق كيرناردشوفلا ، إلا أن تناوله لها في
إطار من تاريخ مصر الملكية يجعلها قضية
ذات ملامح مصرية بل وعربية ، كما
تتضمن رؤيته في تفسير جوانب الواقع
العيش ، وتأكيد سعى الإنسان الناب نحو
العدل المرافد للقانون في مقابل القوة
الماردة للظلم والفقر ، بل إن هذا الاتجاه
ظهرت ملامحه في بواكير حياته الفنية عندما
كتب «أهل الكهف» سنة ١٩٣٣ ليسر
صراع الإنسان ضد الزمن ، وهو قوة غريبة
خفية ، والصراع هنا صراع ذهنى عميق .

وتتوالى عواطف في مواكبة العصر في هذا
المجال لتأكيد هوية المسرح المصرية كفن أدبى
عربى حديث ، قادر على استيعاب متغيرات
العصر ، فكيف في اتجاه اللا معقول
مسرحيته الشهيرة وإيا طالع الشجرة سنة
١٩٦٢ ليستلهم أساليبنا الشعبية ، وليعبر
عن الواقع بغير الواقع ، ويعتمد على
التجريد وصولا إلى إيقاعات وتأثيرات
جديدة من خلال اللا معقول واللا منطقي
في كل تعبير فنى^(٤) .

بل يحاول الحكيم أن يقفز بالبناء
المسرحى قفزة كبيرة عندما يمتلغ إلى بناء
عربى يكشف عن كنهنا المسرحى وطبيعتنا

فمحاولة توفيق الحكيم إذن ذات أثر كبير
في جعل المسرحية أحد أجناس أدبنا العربى
الحديث ، وجهوده فيها وليدة مواكبة العصر
في تقدمه الفكرى ، وحتى تأخذ الشخصية
المصرية والعربية دورها في مجال النهضة
الحديثة التى تستوعب كل مجالات الحياة التى
أصبح الإنسان محورا لها مهما اختلفت
جوانبها ، وبذلك يمكن أن تقدم محاولات
توفيق الحكيم في مسرحياته دليلا على وجودنا
الحق في قطار الحضارة المتحركة^(٥) .

وفي الوقت الذى نجده يعالج قضايا
المجتمع في «مسرح المجتمع» سنة ١٩٥٠
وهو مؤلف يضم إحدى وعشرين مسرحية
تتناول في معظمها قضايا الواقع للعيش
نتيجة لتخيرات العصر على المستويين المحل
والعالى ، فهو لا يغفل اللمسة الإنسانية
التي تلتصق بشغاف القلوب .

وبينا ترقى الدراسات الانثروبولوجية
والنفسية في عصرنا ، يحاول الحكيم كثيره
(من كتاب الأدب الدرامى وتوظيف الأسطورة
لتجسيد الواقع الإنسانى وتأسيس معالم
الشخصية المصرية والعربية بصقعة عامة ،
من ثم وجدناه يكتب «الملك أوديب» سنة
١٩٤٩ متأثرا بالأسطورة اليونانية ، ومحاولة
سوفوكليس في هذا الصدد ، لكنه يحاول
الكشف عن العلاقة بين الإنسان وقدره ، أو
بين الإنسان وما هو أقوى منه ، كالحقيقة
مثلا^(٦) ، ثم وجدناه في «إليزيس» سنة

د. سعد أبو الرضا

يقترن اسم توفيق الحكيم بوجود المسرح
كأرقى فن أدبى في فكرنا العربى الحديث ،
وبرغم أن نشأة هذا الفن كانت قبل توفيق
الحكيم ، لكنها النشأة التى تعنى باستنابت
هذا الفن الجديد في بيتنا دون أن ترتبط
بفلسفة خاصة يمكن أن تمثل خلفية حضارية
تدمر المسرح كفن ورؤية تقدمية .

من ثم تأل محاولة توفيق الحكيم لتمثل
هذه المرحلة المتطورة في فكرنا الحديث ،
والتي من أهم معالمها وجود هذه الفلسفة
الخاصة التى تمثل الخلفية الحضارية لنمو
المسرح كفن في أدبنا العربى .

ونجد هذه المساحة الفكرية التى حاول
الحكيم أن يشغلها أكثر من نصف قرن
تقريبا ، لكنها تعادل عمر المسرح منذ ازدهر
عند اليونان إلى اليوم ، فقد أخذ يكتب في
كل الأنواع والاتجاهات المسرحية ، حتى لا
يجمد فننا في قتال واحد في الوقت الذى
يتحرك فيه الفن العالمى في كل الاتجاهات ،
وشرع بملا الفراغ في أدبنا العربى كما يقول
هو^(٧) فأوربا لها من تراث اليونان مايسمح
لها أن تواصل هذا الفن الذى اليوم يتقدم
وجدرة ، بينما خلا أدبنا العربى القديم
تقريبا منه .

الدرامية^(٥)، مجسدا لأصولنا في هذا المجال ، ومتجاوزا الصيغة التقليدية لبناء المسرحية ، من ثم يقدم شكلا يعتمد على الحكايات والروايات والمفردات ، ويصحب فيه بعض روائع المسرح العالي ، كنماذج تؤكد إمكانية الشكل المقترح دراميا ، وقد ضم هذه المحاولة كتابه وقالينا للمسرحي سنة ١٩٦٧ ، بمد أن صدره بمقدمة كشف فيها عن وجهة نظره ، ومن المسرحيات العالمية التي حاول إيرادها في هذا القالب المقترح «أجسام منسوجة» لاسخيلوس ، و «هملت» لشكسبير ، و «دون جوان» لموليير وغيرها .

على أن دور توفيق الحكيم في التصدي لقضايا المسرح لا يتضح إلا بالإشارة إلى محاولته في تطويع لغة النثر البسيطة لهذا الفن الجديد ، وهو ما اصططلح على تسميته «باللغة الثالثة» عند توفيق الحكيم ، وهي لغة بعيدة عن التلصق ، بعدها عن التسطيط والمباشرة ، لكنها توظف من مفردات اللغة ما هو من صميم الفصحى ، كما أنه مستخدم في العامية ، ويستطيع أن يفهمه المثقف والأمي ، كما يستطيع كلاهما التجاوب والاستيعاب الرواقي للقضية التي تتناولها المسرحية عندما تستخدم هذه اللغة ، كما لا يفقد البناء الدرامي مسحة الجسالة التي تمنحها إياه اللغة الملوطة ، ويمكن يمثل هذه اللغة توحيد أداة التفاهم دون المساس بضرورات الفن ، كما تقرب بين شعوب الأمة العربية ، وترقى بطبقات الشعب الواحد^(٦) .

وتسلطنا هذه اللغة إلى ما يتحدر به توفيق الحكيم من صنعة درامية في الحوار ، بحيث يحقق للمسرحية أبعادها الفنية ، وهو حوار قد يكون مغفيا بالحركة النفسية ليشف عن ذهنية الصراع بين المعاني المطلقة ، كما يزداد المدي النفس عمقا به ، فتتكشف لنا شخوصه من حيث ولاؤها لفكره وحلمها لرؤيته ، بل قد يبين عن الحركة الفكرية وسرعتها داخله ، واتصالها واطراحها بواقعة تشكيلاته الخاصة لهذا الحوار ، كما في «السلطان الحائر» مثلا^(٧) .

ويكشف تتبع الحوار في كثير من مسرحياته عن مقدورته على تلوين لفته تلويها فكريا يكشف عن منطلقات قضاياها المتناولة ، من خلال توظيف خاص للمفردات معنية ، واستخدام علامات الترقيم بطريقة تتأزرع ما سبق من وسائل في إبراز الحركة الفكرية من خلال بنائه الدرامي ، وحيدا لو وجدت دراسة خاصة تعكف على حواراته ووسائله الفنية لإثراء الكتابة المسرحية وادراسها .

ولقد أصبح هذا الحوار فنا قائما بذاته حتى استطاع أن يتناول السيرة النبوية الكريمة من خلاله في كتابه ومحمده سنة ١٩٣٦ ، وهو أول توظيف درامي للسيرة النبوية كي تقرأ قرامة خاصة لا لتمثل ، وربما كان هذا تناول الدرامي بوسائله في الرد على «فولتير» الذي كتب قصة بعنوان «محمد» عليه الصلاة والسلام حاول فيها الانتقاص من شخصية الرسول الكريم^(٨) .

كما حاول الحكيم أن يتصدى لقضية المسرح كمكان صالح لتقديم العروض المسرحية المختلفة بالتقليل من وسائل الديكور التي تحتاج إليها المسرحية ، وفي نفس الوقت يمل من شأن البناء الدرامي فيها ، ولذلك قدم «الصفقة» لتؤدي في أي مكان من قرية أو مدينة كنموذج لوسجة نظره . في مقابل ذلك كان يحاول أن يثري بناءه الدرامي بلمسات فكرية لتلتحم بتسبيح المسرحية لديه لتسهم في غوحدته وتطور شخصياته ، كما تكتمل بها عناصر المسرحية بالقبول والتأثير في أكبر عدد لسلوات التلقين .

ويمكن أن تعد «التمالية»^(٩) ملهبا فكريا لا يعين فقط على فهم مسرحياته ، بل كله كتاباته الأخرى سواء كانت قصصا أو سيرة أو نوحها ، لكن أهميتها كخلفية فكرية لمسرحه تؤكد دوره البنائي في إيجاد مسرح جاد كفن راق في أدبنا العربي الحديث .

وإذا كنت قد خصصت هذه المقالة للإشارة إلى دوره في المسرح ، فإن جهوده في مجال القصة والسيرة والتفقد الأدبي والمقالة لم تكن غائبة هنا ، لأنها بحاجة إلى أن تخصص لها مقالات تثير إليها ، فرحم الله توفيق الحكيم وأسكنه جنته لقاء ما قدم لفكرنا وأدبنا العربي ، بل وما قدم مترجماته إلى لغات الدنيا .

● الهوامش

- (١) انظر توفيق الحكيم مقلمة «الملك أوديب» ، وعلمة «يا طالع الشجرة» ص ١٩ .
- (٢) انظر توفيق الحكيم «قالينا للمسرحي» ص ١١ .
- (٣) انظر توفيق الحكيم مقدمة «الملك أوديب» ص ٤٣ .
- (٤) توفيق الحكيم «يا طالع الشجرة» المطبعة النموذجية المقدمة
- (٥) توفيق الحكيم «قالينا للمسرحي» المطبعة النموذجية .
- (٦) انظر توفيق الحكيم مسرحية «الصفقة» المطبعة النموذجية البيان الملحق بها .
- (٧) انظر كتابها «الكلمة والبناء الدرامي» مطبعة دار الفكر العربي سنة ١٩٨٩ ص ٣٨ .
- (٨) انظر توفيق الحكيم «نحت شمس الفكر» المطبعة النموذجية ص ١٦ وما بعدها .
- (٩) انظر توفيق الحكيم «التمالية» المطبعة النموذجية .

مجلة :

« القاهرة »

المجلة الثقافية الأولى

تصدر

منتصف كل شهر



إلى توفيق الحكيم ، خطاب لم يرسل ولم ينشر



مات توفيق الحكيم في ٢٦ يوليو ١٩٨٧ . بلغ النبأ صباح ٢٧ يوليو حين كانوا يعرفون قلقى عليه في الأيام الأخيرة قبل أن يبلغنى من وسائل الإعلام . لم يكن فى النبأ صلعة لأنه كان متوقعا . لكن حزنى كان شديدا على هذا الفنان العظيم الذى عرفته بأبداعه منذ أوائل الثلاثينات وعرفته بشخصه منذ ١٩٣٦ حين قدمنى أحمد الصاوى محمد إليه وإلى الدكتور حسين فوزى مجتمعين عند صدور و الكتاب المنبؤ ، أول كتاب ينشر لى . وعلقتى بتوفيق الحكيم صلة روحية أكثر منها شخصية . فهو يكاد يكون الفنان المصرى الوحيد المبدع الذى تأثرت به بدرجة كبيرة . وخطاب الذى أنقله هنا إنما هو تعقيب على مقال « الموت » الذى نشره فى « أهرام » ٨ يناير ١٩٨٤ . وهو خطاب لم يرسل فى حينه نظرا لظروف المرض التى تساقبت عليه فى السنوات الثلاث الأخيرة . وقد ورد ذكره فى آخر لقاء لى به فى مكتبه بجريدة « الأهرام » فطلب منى أن أطلعه عليه . وكنت قد وعدته بأعطائه إياه بعد كتابته على الآلة الكاتبة حتى تسهل عليه قراءته . وهنا أيضا حال دون ذلك مرضه الذى انتهى بوفاته . حقا لقد كان توفيق الحكيم فى هذا اللقمة الذى سبق مرضه الأخير مباشرة — وكان معنا الدكتور لويس عوض — متوب الدفن طلق الحديث كمادته دائما بين أصدقائه وعجبه ومريديه . وأنا إذ أسجل خطبى إليه إنما أفعل ذلك حبا وعرفانا وعزاء ووداعا

• كاتب هذه الرسالة هو أنور كامل ، مواليد ١٩١٢/٢/٢ ، الأب عثمان كامل أنجب سبعة من الإبناء [ستة ذكور وأنثى] . من بين الذكور المرحوم حسن عثمان كامل الأستاذ فى جامعة القاهرة (سابقا) و مترجم و الكوميديا الهلجية و لدائق ، ومؤلف و المراهب الفائر أو سافوتا رولا ، و مجموع البحث التاريخى ، و فؤاد كامل و الفنان التشكيلى السريالى ، والأخت هى و قدوية كامل و خريجة فلسفة وكانت مديرة كلية الرياض ، وهى زوجة المرحوم عبد الحميد الحليدى رئيس الإذاعة المصرية الأسبق .

كتب أنور كامل العديد من الكتب ، وكان من أبرز منفى عهد ما قبل ١٩٥٢ من أبرز إنجازاته الفكرية ، والنظافية والأبداعية :

- ١ - مجلة التطور ١٩٣٦ - ١٩٤٠
- ٢ - مشاكل العمال فى مصر ١٩٤١
- ٣ - الصهيونية ١٩٤٤
- ٤ - لا طبقات ١٩٤٥
- ٥ - أسعرجوا من السودان ١٩٤٧
- ٦ - سكين الشعوب ١٩٤٨

إلى جانب مئات البحوث التى نشرت فى مجلة الكفالية الانتاجية عن موضوعات خاصة بالملاقات الانسانية والاتصالات وعلم القيادة والإمارية وذلك خلال ١٥ عاما

القاهرة

لفنان عظيم أثرى ثقافتنا أكثر من نصف قرن من الزمان وسيظل مضيقاً فيها لأجيال طويلة قادمة .

إلى توفيق الحكيم

حين أكتب خطاباً إليك لا أشعر بالحاجة إلى أن أضيف إلى اسمك صفة . فأسأنا والناس تعرف من أنت . وما من أحد في حاجة إلى تعريف لك بإضافة صفة إلى اسمك . وقد تختلف - قراء وتقراء في تحليل أعمالك أو في تقييمها . لكننا جميعاً نعرف مكانتك في الأجيال التي أخذت ولا تزال تأخذ منك .

لقد تأثرت بما كتبت في مقالك « الموت » عن الفريد كاستر الملقب بأبي اليزر . لكن سرعان ما استطردك بذكر أشتين صاحب « النسبية » وبلانك صاحب « الكوانتم » (الكوانتم = أصغر مقدار طاقى مستقل) . كما سررت ذكرك للدكتور مصطفى مشرفة في معرض الحديث عن حب العلماء للموسيقى .

فقول إنك استمعت إلى شرح كاستر للعلاقة بين العلم والموسيقى - وربما بين العلم والفن - دون أن تفهم شيئاً . وأنت في هذا لست وحيد بل في صحبة طيبة . فمعظم فنانينا وأدياننا يشاركوك الشيء نفسه . ولا يختلف فهم أحد عن أحد إلا باختلاف ما يكون قد وقع تحت أيديهم من « مبسطات » العلوم .

وقد صادفني شيء من ذلك منذ سنوات حين كنت أجري بعض تجارب أولية على « الاتصال » في مجال المعاني . ففى مرجع انجليزي عثرت على مصطلح جديد لم أفهم منه شيئاً : « سيرنكس » . وبحثت إلى صديقنا الدكتور لويس عوض لعل أحد عنده معنى للكلمة . فذكر لي إنها مشتقة من الاغريقية ومعناها دفء السفينة أو عجلة الريان أو شيء من هذا القبيل لست أذكر الآن على وجه التحديد . ثم لم أجد في صديقنا الدكتور مجدى وبية فقال : « أعتقد أنها شيء له صلة بالآليات الحديثة » . أما الدكتور عثمان مصطفى (عالم الفلك العالقم للموسيقى) فقد غاب عني أبداً ثم عاد ولى بده جملة علمية بها ثلاثة سطور أو أربعة فهمت منها بعد جهد أن « السير نيكيكيت » يمكن أن تقوم بأعمال غير الأعمال المستهدفة . بمعنى أن الانسان بعضها لكي تولد وظائف معينة فإذا بها تقوم إلى جانب ذلك بوظائف أخرى لم تكن

في الحسبان . وطبيعة الحال لم أفهم شيئاً ذا بال . ولست أدري لماذا قفزت إلى ذهني فجأة صور سريعة من فيلم قديم أشعل فيه « الروبوت » (الانسان الآلى) الثورة على الانسان .

وانتفضى عامان وإذا بى أجد في واجهة مكتبة الانجلو كتاباً بالانجليزية عنوانه « سيرنكس » . فدخلت بحركة تكاد تكون لا إرادة واشترت الكتاب ، وعدت إلى « سيرنكس » بعد حديث ذى شجون على طريقة استاذنا ثم صديقنا الدكتور زكى مبارك . حاولت أن أقرأ الكتاب بفهم لكنى لم أفهم . مثلك تماماً حين كنت تستمع إلى حديث كاستر . فقد كان الكتاب ملياً بمصطلحات ومعادلات معقدة لا قبل لى بها . فقلت أقرأ المقدمة لعل أجد فيها تبسيطاً للموضوع . ومن المقدمة فهمت أن « سيرنكس » علم حديث جداً . وهو يقوم في العمليات التكنولوجية على مبدأ « التغذية والتغذية العكسية » أو « الإشارة والإشارة العكسية » بأجهزة تبشر عملها بتشحكم الذات . فالإنسان يصنع جهازاً ثم يضغط على زر فيرسل الجهاز إشارات ويتلقى إشارات والأنتاج يستمرع تصحيح الخلل عند الخلل دون تدخل من الإنسان ! ولكن ماذا كانت نتيجة عناء البحث بالنسبة لوضوع « الاتصال » في مجال المعاني ؟ النتيجة التي وصلت إليها أن الموضوع كله قد احتزل في سهمين : أحدهما « أ » إلى « ب » والآخر من « ب » إلى « أ » . وإلها من صياغة رياضية أو شبه رياضية لهذا الولاء لتحديث الناس جميعاً دون أن يفهم أحد : أحد :

تقول إنك لم تفهم . لكن أنساها - وأنا أيضاً لا أفهم : أليس « الكوانتم » في الفن كما هو في العلم ؟ فلنساها أولاً : ما هو الفن ؟ يمكن تعريف الفن بأنه شحنة داخلية تنطلق في تعبير جمالى ظاهر . قد يتخذ التعبير تركيباً مختلفة . لكن الشحنة تنطوى على « كوانتم » . والتعبير أيضاً ينطوى على « كوانتم » . ثم ألا ينطوى السلم الموسيقي على « كوانتم » ؟ وألا تنطوى التفاعيلات على « كوانتم » ؟ أعتقد أنه ما من حركة في الوجود إلا وتنطوى على « كوانتم » : من عبور الطير إلى السيمفونية التاسعة ليتوهف !

إن مصطلح « الكوانتم » يذكرني بمصطلح آخر هو « الفكتور » . « الفكتور » في مجال العلم قوة في اتجاه . وهو موجود في

كل حركاتنا من كرة القدم إلى الكمبيوتر . الألية للشاعر الأعظم داني الليجيري . وقد استطردت إلى « الفكتور » لا رغبة في الاستزادة من المصطلحات وإنما لكي أشير إلى أنه العلم قد أخذ يستقل عن الفلسفة . بل ولعله قد شرع بحاصرها منذ الثورة الجاليلية . والعقل اليوم لا يميز الحرافة ولا يقبل إلا ما هو قابل للإثبات .

ودراسة النفس استقلت هي الأخرى عن الفلسفة . وقد جاهد أصحابها منذ فونت لكي يعملوا منها علماً ينطبق عليه المفهوم الكامل لكلمة علم . وسرعان ما ظهرت لهذا العلم مدارس مختلفة قد لا يجد القاريه المسترير كبير عناء في تبنيها . كذلك أخذ العلم الوليد يتغلغل في معظم ميادين النشاط الانساني . لكن الرياضة بدورها زحفت عليه . أو لعل العلم الوليد أراد أن يستعين بها لكي يكتب هذا المفهوم . ولم يعد غريباً اليوم أن نواجه في كتب علم النفس بتبكيلات هندسية ومعادلات رياضية لا يستطيع فهمها إلا من كان ملماً بقدر كاف من المعرفة الرياضية . ففى السيكلوجيا التوبولوجية مثلاً نجد أن العالم قد يبدأ بصياغة رياضية للسلك : س = (م) = (ك) = (ب) حيث م = وظيفة ، ك = موقف ، ب = كائن حي ، س = يته . وهكذا في آخر الدراسة . والسؤال هو : هل يمكن التعبير عن الوجدانيات بصياغة توبولوجية وفكتورية في وقت معا ؟ وإلى أى مدى ؟ السلوك الظاهر ربما . فانت تستطيع قياس درجة الحاررة وعدد ضربات القلب وقوة القبض وكل ما شابه ذلك مما يمكن قياسه كميأ . أما الوجدانيات فأمرها صير لأنها ذاتية إلى أبعد الحدود بالإضافة إلى أن الفكتور ليس مجرد وصف كينى وإنما هو قياس كلى ليس من السهل اجراءه بالنسبة للوجدانيات . ولو حاول الإنسان التعبير عن مشاعره بالفكتور إذن لفقد في المحاولة صفته كإنسان وأصبح مسخاً لا هو بالإنسان ولا هو بالروبوت !

إن ما ذكرته من حب علماء الغرب للموسيقى ليس فريداً في بابيه . ونحن لا ننسى أن فيناغورس صاحب النظرية التي تحمل اسمه : « مربع الضلع المقابل للزاوية القائمة في المثلث يساوى مجموع مربعى الضلعين الآخرين » هو في الوقت ذاته صاحب السلم الموسيقي . ولقد أشرفت أنت إلى الدكتور مصطفى مشرفة . وأنت أضيف إليه من عمالقتنا صديقنا الدكتور



حسين فوزي وصديقتنا المهندس العالمي حسن فتحي . أما حسين فوزي فهو أصلاً طبيب عيون . وأما حسن فتحي فهو مهندس معماري . لكنها عشقا للموسيقى وعزفا الكمان .

الدكتور حسين فوزي من طب العيون والأحياء المائية هل في تكوينه الدخايل قلب أدب « سندباد » . لعب دوراً في ترويض الثقافة في بلادنا وقدم لنا أعظم الموسيقيين شرحاً وتفسيراً . ثم ماذا ؟ ثم كرم بكلمة منه في « الأهرام » الدكتور حسن عثمان مترجم الكوميديا الإلهية للشاعر الأعظم دانيال الجيسيري في وقت ضاعت فيه ذكرى من أفضى زهرة حياته في عمل يكاد يكون واحداً .

وحسن فتحي - وكنت جازاً له بالزمانك في أواسط الثلاثينيات - كان يسمعا - أنا وكامل التلمساني وفؤاد كامل وغيرنا - أعظم الموسيقيين ولا يكفى بليلك بل يعلق . وكان في تعليقه إبداع . ولا أزال إلى اليوم أذكر أنه قال مرة : « إن هذه الموسيقى تجعلني أشعر بكرام من لؤلؤ تسبحرج وتقفز فوق سطع ألمس لرخام مصقول » وإن كنت الآن لا أذكر لمن كانت هذه الموسيقى .

وهل ننسى « إبرولو » و « ابرشادي » و « ناجي » ؟ ألم يكن ابرشادي من بين ما كان نحسلاً ؟ ألم يكن ناجي من بين ما كان عابياً ؟ طيباً ؟ كائن ناجي إذا هبط علينا بأمرين عماد الدين يسمعا من شعره الكثير فإذا صدرت منا ضجة زجر وصاح مداعبا : « يا عجم ! يا تار ! اتلأملة في فصل ؟ أم حبرني اسطيل ؟ » وسألتهم عن صيغة هذه العبارة فاجابني : « أستاذ كان يقولها لنا كلما ضج الفصل » .

لقد قلت إبداع . لكن الإبداع ما هو ؟ الإبداع هو العنصر المشترك بين العلم والفن . وأضيف الفلسفة إلى العلم والفن . فمراحل الإبداع فيها جميعاً واحدة . وفي الإبداع تقدم للشيئية . والتقدم إن هو إلا خروج من إطار إلى إطار أو بتعبير آخر إن هو إلا تحميم إطار لبناء إطار جديد . فالأطر غير ثابتة . إنها متغيرة . وما من نهاية لهذا التنوير . ولعل ذلك هو ما جعلني أقول يوماً : نحن نؤمن بالتطور الدائم والتغير المستمر . لعل ذلك أيضاً هو ما يجمع ما بين العلم والفن والفلسفة . فالعلماء والفنانون والفلاسفة هم الذين يبترون العالم . ولهذا فليس غريباً أن يتحول

أي منهم إلى الآخر أو أن يبقى في مجاله مع عشقه لمجال الآخر . وقد كان من المفتر أن يكون كامل التلمساني طبيباً ييطربا . لكنه قفز في لحظة أخيرة ليصبح - مع زميليه يوزان وفؤاد كامل - نقطة تحول في تاريخ الفن التشكيل . ولا أزال أذكر حين زرقنا مصرضه بالإسكندرية في أواسخ الثلاثينيات - أنت وحسين فوزي - أنكما قلتما في انتهار : هذه ثورة !

لكن ما أجزني حقاً - وقد كان حزني عميقاً - أنك أنهيت مقالك « الموت » بكلمة أحسست فيها يأساً . إنك تقول بالنص إن يقول لك « عزبال ميت سنة » : « لماذا ؟ وما الذي استطاع عمله في هذه السنوات ؟ إن الحياة عندي ليست مجرد تنفس . إنها عمل . وما هو العمل الذي استطاع أن أقوم به الآن أيها الأصدقاء الأعزاء ؟ بل ما هو العمل النافع والمجهود المجدي الذي قلتم ليكم لاستحق منكم الحب والتقدير ؟ » .

تسألنا ما هو العمل النافع الذي قلتم ؟ أنا أقول لك . الذين تأثروا بك - مؤلفين وقراء وفنانون - يصفون أنفسهم ويصفهم أيضاً من القراء كثير . عن نفسي أقول لك : إنك ربما كنت الوحيد في الحرية الذي تأثرت به . حين قرأ الدكتور حسين فوزي أول كتاب لي في الثلاثينيات قال في حضورك إنني متأثر بك ثم يشوبني ونيشته وفرويد . وأنا اليوم أقول ولست أشك في أنك تعرف ذلك إلى حين كنت هذا الكتاب كنت متأثراً بتفاعلات الداخلية أولاً ثم بك أنت شائساً . فلولا « أهل الكهف » و « شهزاد » لما كان « الكتاب النبوء » الذي أنت في ذلك الوقت . قلت فيه « هذا الكتاب فيه سر » . بيتاً قال حسن فتحي « إنه عمل جبصري » . أما أحمد الصاوي محمد فقد قال : « انتظر للمجد » .

و « الكتاب النبوء » لم يكن غير إرهاب كتاب آخر في خمسة مشاهد طويلة . لكنه لم يشر للنور لتبعثر أجزائه تحت حلات « التفتيش » في عهود ماضية ولم يبق منه سوى « المشهد الثاني » الذي قد أجعل منه وثيقة تضم إلى بقية الوثائق . وأنا الآن أذكر حين كنت ألقى بك في زيارة مني أو عرضاً في الطريق أو في مكان عام أنك كنت تستحني بقولك : « دح السياسة وعد إلى الفن » .

على أني لم انتظر للمجد . وإنما انتظرت حجراً قلقت به نأفلق . وبالرغم من الحجر

الذي أصاب نأفلق فإنك وجهت يوسف الشاروني حين أراد أن يؤلف كتاباً عن « اللامعقول » للأدب المصري المعاصر » إلى « الكتاب النبوء » فرجع إليه في دار الكتب وعلق عليه في كتابه . لكن اعتقد أنه لمس سطحه ولم يسر غوره .

وحين انتشر « اللامعقول » بعرض أعمال ليكيت وينيسكو - و « اللامعقول » قد يكون معقولا - خرجت أنت به « يا طالع الشجرة » فكانت فتحاً . والفتح ليس غريباً عليك . لكن الغريب أن في فترة وجيزة كتبت « الحارس الشامن » . وأحداتها - رغم اختلاف المضمون - تقع تحت سمرة !

وعرضتها عليك فلذا بك تقرأها في جلسة واحدة وجهتي بعدها إلى المخرج كرم مطاوع لأنه في تقديرك أقدر على اختراجه . لكنه نسبها في زحمة العمل أو في دوامة الحياة . وأنا كما تصرف لا أتعجب أحداً ولا أحب أن أثقل على أحد . لكن قرأتها بصوت وبإيماءات درامية صلي أكثر من مجموعة حضر بعضها الدكتور يوسف شوقي والنقاد غالى شكرى والأدب توفيق حنا . وهي وإن لم تر النور بعد فقد تبقى وثيقة للضم . وألهم الآن عندي أنه لسوا « يا طالع الشجرة » « لما كان « الحارس الشامن » . أقول هذا بالرغم ما أشرت إليه من اختلاف المضمون .

وهل نسينا « عودة الروح » ؟ استقبلك الكتاب والمفكرين ترحيباً وتمجيداً بعد « أهل الكهف » و « شهزاد » . لكنهم « يتفظوا » لك بعد « عودة الروح » . فقد كانت القصة عندهم تبدأ بـ « زنب » ليكمل أو على أكثر تقدير عند البعض بـ « حديث صبي بن هشام » للصولي . أما أنت أيها « المتحجم » أنلا بكيفيك « المسرح » وشاع بيننا . وكنا شباباً - أنك انتويت جمع نسينا من السوق . ومن الشباب في ذلك الوقت من كان يشرح بزعمهم يضم « الكل في واحد » . تماماً كما في « عودة الروح » . ومنهم من ذهب إليك في جامعات محتجا على ما سمع من شاعرات . والحاصل أن « عودة الروح » بقيت في السوق . وحين سألتك بعد ذلك بسنوات عن هذه الوقائع أبدتها في جعلها دون أن تدخل في تفاصيلها .

ولكن ... ولكن ماذا ؟ لكن الغريب - ولعله لا يكون غريباً - أن

« الواحد » من « الكل في واحد » قاذن إلى شيء آخر : قاذن إلى « الممجوع » .
 « الواحد » في « عودة الروح » كان هو السزيعم أو الممجوع أو الفرعون سمه ما شئت . فأصبح عندي هو « الشعب » .
 صحيح أن ثمة علاقة جلية بين الطرفين . ولكن أين يكون التركيز ؟ تلك هي المسألة . ولعل ذلك أن يكون من بين مجموعة مؤثرات متداخلة قلقتني في حيلة السياسة المباشرة التي كنت أحاول دائماً أن تتبنى عنها بقولك : عد إلى الفن . أرايت إذن كيف يمكن التأثير بينا وبساراً إلى كل بحسب فهمه ! اكسرهما : وبحسب فهمه . لأنه لولا الفهم لما أعلننا من شيء شيئاً . لا من المنطق الأرضي ولا من المنطق الديالكتيكي : فالمنطق الأرضي يشير فهم يمكن أن ينجزل إلى فهم حاصل ويمكن أن يرفض لأنه يفترض الثبات . والمنطق الديالكتيكي بفهم غير لاحتمالات الحركة المبنية على التناقض بين متغيرات بعضها يمكن أن يخرج أي شيء من أي شيء !

وتسألنا : ما العمل الذي استطاع أن اقوم به الآن ؟ . أنا استشعرت سؤالك قبل أن تسأله . استشعرت في مقدمة « ما طالع الشجرة » إذ وردت فيها عبارة « وقد احتل قلبي » . وكان إذ جاني كمال عيد . فلفت نظره وسأل « أشكو حلة أم مجرد هاجس ؟ » . ولا أذكر بهذا أجته . لكني أذكر أن صورتك ارتسمت في خيالي وإلى جانبها صورة لبرنارد شو وأخرى لبرتراند راسل .

ردا على سؤالك أقول لك « إنك تستطيع الكثير » . إنك في « حديث » إلى الله « آرت أخذوا وردا . ومقالك « الموت » سيثير أخذوا وردا . ولست أحسب أن كلتي إليكم هي الأولى أو الأخيرة . ثم أليس « حديث إلى الله » أدبا ؟ وأليس مقالك « الموت » أدبا ؟ كلاهما إبداع فنان لا يختلف في جوهره عن إبداع عالم مهتم بالكويت أو بالفكتوري أو فيلسوف مهتم بأصل الوجود .

أقلت الوجود ؟ نعم ! إن « الخلق » و « الحياة » و « الموت » و « ما بعد الموت » قضايا عصر فيها المفكرون عقولهم دون أن يصلوا إلى نتيجة غير ما أبدعوه من « نظم » لعب فيها الزمرد دوره وإن كان بارغم من هذا قد وجدنا فيها متعة ذهنية . لقد كنت في مطلع الشباب أسير في الليل شامخا إلى النجوم بأحسان عن « علة ليس لها علة » .

وكنت أشعر بأن رأسي تكاد تنفجر فأمسك بها مختصرا ليأبها مرردا : « أريد أن أهرق » . ربما كشر يارك في شهرزادك !
 وأذكر أني قرأت لفيلسوفنا زكي نجيب محمود - ربما في مقال له بمجلة « الرسالة » أو مجلة « المعرفة » - لست أذكر الآن على وجه التحديد - ما معناه أنه بما أن الإنسان قد خاض « المجهول » بفكره وقطع شوطا فيه فإنه يصل إليه يوما . لكنني قلت في نفسي ليس هذا بدليل . ولقد تابعت بالدرس « أحلام » المثاليين والماديين من أفلاطون إلى هيجل ومن هيراقليط إلى ماركس فلم أصل في مسألة « العلة التي ليس لها علة » إلى شيء - وقد عبرت أنا من هذا في حوار في « الكتاب المنبؤ » لعلك تذكره :

دخل عليها قائلا :
 - هل تذكريني ؟
 قالت :
 - ماذا ؟
 - كرة وجدتها بين يدي
 - قيل لك إن الحقيقة بداخلها فرحت تنزع عنها كل يوم قشرة فخرى التي تحتها أشرف وأرق
 - أميالي فيها البحث حتى التقيت بعصاة ضربتها بها فتطايرت أجزاءها إلا نواة صغيرة من البلور نظرت خلالها فلم أر شيئا
 - بل رأيت
 - ماذا رأيت ؟
 - ما رأيت بعين عارية
 - فعندت لي الأرض من الباب السلي خرجت منه
 - هنا مأوى الرجل
 - أين ؟
 - دنت منه قائلة :
 - في هذا المكان

وفي حوار آخر . هذه المرة على لسان أحد من العامة : « أتمم أيها الفلاسفة ! إنكم تحملون الكلمات ومعانيها أكثر مما تحمل . تسألون هل نعيش لتأكل أم نأكل لتعيش ؟ يا لكم من يلها ! إن كنا نأكل لتعيش فنحن نعيش لتأكل . إن كنا نحب لتعيش فنحن نعيش لنحب . إن كنا نفكر لتعيش فنحن نعيش لنفكر . الحياة وسيلة وغاية في نفس الوقت . ولا فرق بين الوسيلة والغاية . أليس هذا بعجيب حقا ؟ وقع الفيلسوف الصغير في حيرة . لكنه لم يسقط ميتا . بل شق لحياته مسارا آخر .

وأقفر الآن قفزة . هي على أية حال في المجال نفسه . أليس عجيبا أن تكون الأميا

هي المخلوق الوحيد الخالد أو الذي يمكن أن يكون خالدا ؟ إنها تنقسم إلى نصفين . وفي كل نصف نصف من الأصل . وهكذا إلى الأبد . ما لم يسحق الأصل سحقا . أو ما لم تقم « القيامة » الأمييا خالدة أو يمكن أن تكون خالدة وكل ما عداها ميت . إنه ليخيل لي أن « الجنس » كان هو الثورة الكبرى ضد الموت . وربما غثلت في الأعمال الخالدة ثورة البديين . وفي شعر محمد عفيفي مطر كان الميت يصرخ وأما يديه ضد الموت من تحت الكفين . ولكن في يدري ؟ لعله في عصر بعيد في الأبد تنفي حضارة الانسان لتزدهر حضارة الخلية الواحدة !

أنت رأيت على الجدار نشعا فأبدعت « الطعام لكل قم » . ورأيت على الأرض صرصارا فأبدعت « الصرصار ملكا » . ورأيت سحلية زارتك في مكتبك ثم اختفت فأبدعت « ما طالع الشجرة » . ولقد كان الفنان الراحل فؤاد كامل يصفي بقوله : « إنك تقطعة الفلين » . إذا سقطت في البحر ضغطت تحت الموج . لكها سرعان ما تطفو إلى السطح » . وأنت اليوم أمام « هاجس » . هذا « الهاجس » يراود الإنسان بين الحين والحين طوال حياته . لكنه غالبا ما يلج عليه في مقتل عمره ثم في شيوخه . لكني أتساءل : ألا يمكن أن يكون « الهاجس » نواة لعمل عظيم ؟ « الخلق » ؟ « الوجود والعدم » ؟ « الحياة والموت » ؟ « ما بعد الموت » ؟ أنا لا أذكر الآن مما قرأت عن « العقاب » عند المصريين القدماء سوى صورة « المنتهم » . وفي العقاب جنات والعقاب نيران . وفي العقاب تلويح والثواب نيران .

تغيب وتغيض

المهم أننا الآن أحياء . نحن نعلم أننا عاجزون أمام « النهاية » . لكن نعلم أننا الآن أحياء . وماذا أحياء فإن قطعة الفلين ستطوق إلى السطح . ولو التقيت بك فلن لن أقول لك : « عذرا ميت سنة » . وإنما سأقول لك يا أستاذي وما صديقي وما حبيبي - رغم لقائنا المحدود عددا بالقياس إلى مئتين طويلة اقتربت من نصف قرن (كروانتم) : « عذرا ميت عشرين سنة » !

٨ فبراير ١٩٨٤

أنور كامل



ككاتب يشخص كل حالة على حدة ،
ويتعمق أبعادها ، ويعالجها بحواره المبدع ،
وتشخيصه الواعي ، ونظرة النفاذة .

وعلى هذا نرى دعوى التناقض في نظرة
الحكيم إلى المرأة لا تستقيم مع الإحاطة
الواقعية بتتبع الحكميم الأدنى . وما فقه
الرجل يصرخ ويقول : « كثيرا ما يخطئ
الناس أمر نظرك وعلاقى بالمرأة ، وأهم
يتهمون أحيانا بالتناقض ، ويرون أن أهل
عليها موة ، وأشد يدكرها مرة أخرى ،
والحقيقة أن في كلتا الحالتين اعتد ما
أقول^(١) .

١ - بريسكا

وهي كما صورها الحكميم تحتاح من أسمي
بتابع الحب . لتصل بصفاء مشاعرهما المحبة
إلى أسمي آيات الإيمان ، فيدفعها الإيمان
والحب معا إلى أعنى ألوان المخاطرة ، إلى أن
تتسلل إلى باب القصر ، منتظرة أوضة
« مشلينا » صاحب بمن الملك ، وحبيبها
من صلاة الفصح ، بعد أن علم أبوها
باعتقاده المسيحية ، فشدوه إلى القرار ،
نجاة بنفسه من المذبحة ، وتقول له : إنها
ستريه من نافذتها بعد ثلاثة أيام عند مطلع
الفجر^(٢) .

وتستمر عحافظة على العهد ، مرددة إلى
انتظر ، وانتظر ، وإن أمل الانتظار حتى
يصور^(٣) ، وتبقى كذلك حتى وهي تمت
علاؤه إلى الخمسين من عمرها ، في اليهودي
الأعمدة ، الذي طلاكها بتلاقيان فيه !! .

وهذا هو العهد ، الذي غلته الكتب
القديمة ، كما ظن « غاليلس » بعد ذلك
بتشامته وتزبد بأنه كان له المسيح .

والواقع أن ظن « غاليلس » والمصادر
التي استقى منها لا يبعد كثيرا عن هذا ،
لأنه عهد نبغ من الحب ، والحب في ذاته
إيمان أقوى من كل إيمان ، وحوله يتضح أن
« مرونش » وهو الوثني المؤمن بالوثنية ،
ومساعد « دقيانوس » الأيمن في مذاهبه
السابقة ، اعتنق المسيحية بسبب حبه
العظيم لامرأته المسيحية !!

فالحب في أسمي معانيه هو المحور
العاطفي الذي تتطور حوله أحداث أهل
الكهف^(٤) .

والحكميم وهو يتابع مسار إيمان
« بريسكا » وتحوله من الوثنية إلى المسيحية
على لسان « مشلينا » و « مرونش » أبداع
إبداع .

ظلال الحب في أدب الحكميم

د. محمد عبد المنعم خاطر

وكانت دراساتي تنشر تباعا في مجلة الكاتب
بمصر ، والحكيم وسلطان القانون .
وتحت في دراساتي هذه مجالات أوسع كان
منها عرض هذه النماذج النسوية من أدب
الحكيم .

وتكشفت دراسة هذه النماذج عن أنه
لا تناقض في آراء الحكميم حول نظرة الحكميم
إلى المرأة ، ذلك أنه كان ينظر إليها .

بساطة من خلال جوهرها الصافي ،
وطهرتها النقية فيراها على مستوى راق من
الإيتار ، والتضحية ، والدكاء ، والأموه
تضهره هذه النظرة ، فيكتب عنها في
مسرحياته الفكرية الجمادة : أهل الكهف ،
وشهر زاد ، وسليمان الحكيم ، وشمس
النهار ، ولعبة الموت ، وليزيس ، والملك
أوديب ، والسلطان الحائر وساطالح
الشجرة .

وذلك على سبيل المثال لا الحصر .

وكان ينظر إليها كذلك ، وقد أقسدتها
قشور الخضسارة ، ونغمة التطور ،
والمساواة ، والصدقة ، وما إلى ذلك مما
كانت أهدله ما تزال تتردد عقب دعوة
« قاسم أمين » إلى تحرير المرأة ، فيراها على
مستوى هابط من الخلق والرفيلة ، فيكتب
عنها في « المرأة الجديدة » ١٩٢٣ ، وفي
« الرباط المقدس » ١٩٤٤ وفي غيرها .
وما هو في كلتا الحالتين بتناقض ، وإنما هو

ليست هذه أول دراسة أتناول فيها أدب
الحكيم ، فلفظت انشغلت به في أواخر
السبعينات ، إثر سؤال تقدمت به طالبة
جامعية إلى إحدى صحف الكويت تقول
فيه : هل كان توفيق الحكميم منافقا !!؟
وذلك عقب صدور كتابه « عودة الوهي »
بعد وفاة الزعيم جمال عبد الناصر . وشغلتني
السؤال ، وأضحت أنقبت في أدب الحكميم
بحثا عن الإجابة ، وتبين لي أن الحكميم كتب
« السلطان الحائر » في أواخر الخمسينات ،
بعد تشكيل حكمتي الثورة والشعب ،
التيين ضربتا بشرعية القانون عرض
الحائط .

ومعروف أن « السلطان الحائر » وضعته
الظروف في موقف صعب كان عليه أن يختار
فيه بين السيف والقانون ، واختار القانون
وأمرت مدى ذكاء الحكميم في تناوله المسرحية
« السلطان الحائر » في هذه المرحلة ليقول من
خلالها كلمته ، التي ما كان يمرر أحد على
أن يلفظ بها في مثل هذه الظروف . وقلت
في ردي على الطالبة من خلال تحليل
المسرحية ، بأن الحكميم كان شجاعا ، وأن
شجاعته تجلت من تنابا « السلطان الحائر »
التي قال فيها كلمته بأسلوب الإيماء
والرمز^(١) .

وأستلقت هذه الدراسة إلى البحث عن
« أثر دراسة القانون في أدب الحكميم » ،
ووجدت الأثر واضحا في أغلب مسرحياته ،

الأميرة (تحتاز البهو وترى مشلينا
فتجفل) : آه .. من هنا ؟

الأميرة (يعقد الحروف لسانها لتتف
كالتمثال) .

هذه الوسائل وغيرها كان لها أثرها الهائل على حفر أغوار هائلة في قلبها ، أعاد يملؤها شيئاً فشيئاً « مشليفاً » خطيب جديها كما كانت تقول ، إلى أن امتلأت به ، واندمجت فيه ، وانتهت أخيراً إلى أن تفتى معه ، وتفتى فيه ، فالحظ لا يتعرف بمقاييس الزمن ، والزمن إزاءه ليس له وجود !

والحكيم في معالجته هذا التحول كان على قدرته هائلة ، عمل بحس مشاعر بريسا ، وتلمس أوتارها ، وتحريك هذه الأوتار ، والارتفاع بنغماتها من خلال حوارها المحسوب ، إلى التماسه التي قصد إليها من خلال الصراع المخيف بين الإنسان والزمن ، واتصال الإنسان بخروجه على أزموس الزمن ، إلى عالم آخر لا يعرف هذا لأوس .

— نعم — إني إن أنسى لك اللبنة التي
طأها حديثك عنها ، لينة أنت في ثياب
بضياء تخطي في جو الأسمدة ، حيث موعدا
بعد سكون القصر ، لقد قلت لها وقتي
غير حار : « إنك ملك من ملائكة
السماء » ، فنظرت لي في دهشة وسألت عن
معنى الملك ، فقلت لها في ارتباك : « هو
اسم في المسيحية لمخلوقات أسمي والطف
من مخلوقات الأرض » ، ثم صمت لحظة
وقلت لها موعها : « ليني كنت مسيحا » ،
فقلت : لماذا ؟ قلت : حتى أستطيع أن
أكون خطيئك أمام الله ، وألا يكون بيننا
عهد مقدس لا يستطيع أحدا الخث به ،
فقلت : « وأدنا في المسيحية ؟ » وصمتت
لحظة ، ثم قالت في ساذجة وحياء : ليني
أيضا كنت مسيحية .

« بيريسكا » الأولى بوسائل ، وإن كانت
ساذجة ، إلا أن لها جبروتا جاثلا على حالة
الخط واللبس ، التي سيطرت على وعي
« مشلينيا » المختلط بعد ما كان يقطن ببليلة
الكهف الخيفة ، منها :

الاسم المشترك بين «بريسكا» الأولى ،
و«بريسكا» الخفيفة ، والشبة المطابق ،



وغموض .. تكلمى .. تحدثنى

بشى ..

بريسكا (فى صوت خافت) : أياها

القدس .

مشلينيا : أياها القدس ! أنتهكين ؟

(بريسكا لا تجيب) عدت إلى الصمت .

أمد كل ما عندك : أياها القدس ! لست

قديسا أيها العزيزة بريسكا ، وأنت تعرفين

ذلك ، ابحنى عن شىء آخر تقولينه .

بريسكا : (فى دهشة) : لست

قديسا ؟

مشلينيا : (فى فتور) : كلا

بريسكا : أنت القدس ذا النظر

الخفيف الذى رأيته أمس هنا ؟

مشلينيا : إن كنت ترينى خيف النظر

فأنا هو

بريسكا : كلا ، أنت لست خيف النظر

مشلينيا (متصنعا السذاجة فى غيظ

مكتم) : صحيح ؟!

بريسكا (تأمل منظره) : إنك صرت

شخصا آخر ، غلظت أسن كان يبدو شيخا

أو على الأقل ذا شعر أشعث كشعر

الشيخ .. أما أنت

مشلينيا : أما أنا

بريسكا : فتبدفنى .. إنك فنى ..

مشلينيا : (فى تهكم وغيظ) : شىء

جبل . ما أبردك !

بريسكا : لماذا ؟

مشلينيا : (فى تهكم وغيظ) لأنك

عصرت أن فنى ، وأن إنسان ، مرسى

مرسى ، ما كنت أحسبك تعرفين من أمرى

كل هذا القدار

بريسكا : لست أهتم

مشلينيا : أنا كذلك لست أفهم ، إن

أعرف بريسكا بسيطة ، وديعة ، صافية

النفس ، مؤمنة القلب ، طاهرة الضمير ،

وما عرفتها قط قادرة على التصنع والتخايل

والتحلل .

بريسكا : أنت تعرفين إذن ؟

مشلينيا : بريسكا ، احسرى . إن

لصبرى حذا

بريسكا : (فى دهشة) من أنت ؟ إنك

تخاطبنى كما لو كنت تعرفين من قبل ، أو كما

لو أنك لى بعل .

مشلينيا (فى ألم) شكرا لك

بريسكا : ما بك ؟ (مشلينيا لا يجيب)

إلى لم أقصد إغضبك بهذا لكن .

مشلينيا (متفجرا) وأنت تخاطبنى كما

لو أنك امرأة خائفة مرالية تريد أن تتجاهل

ما سلف ، وتنتفض عهودها القديمة متوسلة

بأسخ الأسباب ، ما كان أحركك أن

تلكى طريق الصراحة والصفاء ،

وتواجهينى بالحقبة بدل أن تكسرينى هذا

الإتكاف .

أيها الأميرة ، إنى أعرف كل شىء

بعد ، ولم أهدم بعد ، ولم تعد إلى الأرض

بعد ، ولم تنطبق السماوات ، وما أنذا

واقف أمامك قويا ، محتملا لا أضعف ،

عاقلا لم أجن ، كم أنت خفظة أن تظنى بى

الضعف عن احتمال خبر خيانتك ، إن

القلب الذى امتلأ بك يوما ليستطيع أن

ينفض بدمونك على الأقل يوما أو يومين ، إنى

ما كنت أحسبك بهذه القوة ، إنى لا أزعم

أن أستطيع أن أدخل من نفسى تلك التى

كانت لى عقيدة ، أو أكثر من عقيدة ،

ولا أن أشوه من ذاكرتى أجمل إحساس

أرتفعت به نفس بشر ، ولكنى أستطيع أن

أزعم أن أعيش بعد كل هذا ، نعم

أعيش .. ألا تسرين ؟ أنظرى ها أنذا

أعيش ! ها أنذا أعيش ! ها أنذا أعيش !

بريسكا (مأخوذة فى غير استنكار ، بل

فى سرور خفى لا تدركه) : أنت تخاطبنى

أنا بكل هذا ؟ (مشلينيا لا يجيب) —

(بريسكا كأنها تخاطب نفسها) هذا كلام لم

يقفه أحد من قبل .. إلا أنت اليوم !

ما أجملك بطلا من أبطال الملابس

الإغريقية ، التى كنت أطالعها فى خفية عن

غالياس وأنا بصغيرة^(١) .

وهكذا نلحم من هذا الحوار البداية ،

عمر البداية ، التى ينمىها الحكيم إلى قدرها

للمحتم .

كما نلحم النهاية التى وصل إليها هذا

الحب المتنامى ، المثالى ، الدافع لبريسكا

إلى اجتياز هوة الزمن ، وإلى الوصول إلى

الكهف ، ضاربة صفحا عن مظاهر

الآية ، بل وعن الحياة ذاتها ، لتدفق حية

مع حبيبها المحترق فيه من خلال هذا الحوار

الآخر .

مشلينيا (فى صوت خافت) :

بريسكا ..

بريسكا (فى فرح جنون) : تلتظ

اسمى ! أنت حى ؟ أنت حى ؟ أنت حى بعد ؟

مشلينيا مشلينيا .. لا تمت .. لا تمت ..

غالياس ، أسرع .. قليلا من الماء ..

قليلا من اللبن .. من الطعام ..

أسرع .. أتوسل إليك .

(غالياس يخرج مسرعا) .

مشلينيا (فى بطء وجهه) : لا ..

نعم ..

بريسكا : بلى عش .. عش لى ،

لا تمت ، إنى أحبك

مشلينيا : ألز .. من

بريسكا : الزمن ؟ لاشى يفصنى

عك . إن القلب أقوى من الزمن !

مشلينيا : أحلم .. آخز .. سعيد !؟

بريسكا : بلى حقيقة .. حقيقة خالدة



منها دافئاً تحت أقدامها ، وتدلّها له دافئاً يدا
وكلّية الأمين (١٧) !!

كما تصنم ألوانا من اللشيرات لتلفت
نظرة ، وتبهر أحاسيسه .

يقول مندر : عجبي هو أنك تحاولين
دافئاً أن تبهرى عيني

ولقيس (كالهامة) : أحاول (١٨)

فيذا ما أنتهت موجة التصنع هذه ،
وانحسر طوفان الغنى عن حبيبة المرسد
القلب أمام جالها اعترفت لشبهه بحبيها
الكبير له . تقول لشبهه :

— لست أرجو شيئا إلا الاحتفاظ بهذه
اللحظات التي أقضيها إلى جواره ، إنه
يسمعي مالا أحب من الكلام ، ولكن ذلك
خير عندي من فراقه (١٩) بل رجا استبد بها
ضعفها فانارت أمامه معلنه من خلال
حوراها معه حبيها .

يقول مندر بأن راحته هي في وضعه
داخل قلعة مغلفة مع غيره من الأسرى ،
فترفع ولقيس رأسها وتقول له :

— لقد ظننت أن يوضعك في قفسي بدل
السجن أيسر لك بعض رسائل الحرب .
مندر : أفكرت في ذلك حقا ؟

ولقيس : نعم .. لقد احتلت بسبيله
الخيالة من أجل ذلك .. وتلدت بالحب
التي تعملها لإقناع وزرأي ، ورجال جيشي
يتبركوا ما هنا .. وربما كنت أريد أن
أصطحبك في السفر حتى أتيح لك تخمين
الفرص ..

مندر : يائي من أحق .. كان يجب أن
أفهم الأمر على هذا الوجه
ولقيس : اكتم عني صاقلت الآن ..

اجعلني شريكك في السر ، ولا تعرضني
لغضب شعي .
مندر : نلت مساعدتي على الحرب لأجمع
جيشا وأقاتلك ؟

ولقيس : ماكنت تريد ذلك ..
مندر : بلقيس ! ..
ولقيس (مشدودة في غيروي وفي رقة)

نعم يا مندر ..
مندر : لماذا تطرين إلي هكذا ؟
ولقيس : كالخاطبة لنفسها :) إنها

أول مرة تناديني فيها .. هكذا ! ..
مندر : سأدخل معك إذن ..
ولقيس : نعم ..

مندر : إلى ذاهب لا تجهر للسفر .. إذا
أذنت ! .. (يخرج فرحا)

يامشلينيا .. أنا بريسا ، وليس يعني بعد
أن أكون إياه أولا أكون ، بل من يدري ؟
لعل هي . إن الشية بيتا ليس مصادفة ،
ومقابلتنا ليست مصادفة كذلك .. مقابلتنا
في هذا الجبل .. إنك بعثت لي ، وبعت أنا
لك بعثا من نوع آخر .. قم .. وحي ..
وعش ..

مشلينيا : بالسعادة .

بريسكا : تجلد يامشلينيا تجلد .

مشلينيا : (يهاجم) : نعم .. لست
أريد .. لست أريد اللسوت .. رياه !
أنقلني .. ها هي ذى السعادة .. ها ..
قد قهرنا .. الزمن .. القلب قهر ..
(تحزنه قواه) .

بريسكا : (وهي ترفع رأسه بين
ذراعيها) : نعم .. نعم .. لقلب قهر
الزمن اغشى يامشلينيا . إلى منذ حادثك
أول مرة كان أحبك منذ لثلاثة عام ،
وسوف أحبك إلى آلاف الأروام .. قم بالله
تجلد .. تجلد .. تجلد .. !

مشلينيا : وأسفاه !

بريسكا : (تحس هل وجهه ، وتنظر
إليه) : فأت الأوان ؟ تريد أن تبكي ولا
تستطيع ؟ لا بأس ! فلنهدأ نفساً ! لم يتنه
بعد كل شيء .

مشلينيا بر .. يسكا ..

بريسكا : نعم يامشلينيا العزيز .. لن
يتنهي كل شيء ..
مشلينيا : إلى .. إلى الملتقى .

بريسكا : نعم إلى الملتقى (٢٠)
وهكذا نرى كيف تمكن الحكيم من رصد
القلب البشري ، وتبين نبضاته ، وهو
يتحول من التفتيش إلى التفتيش .

ومن « بريسا » : الحب العظيم ، نأى
ويلا مقدمات إلى بلقيس : الحب النسوي
المفسر العميق ، وهو على ما نظن نقلة
هائلة من المثال المثالي البعيد : « بريسا »
إلى الواقع الممكن القريب : « بلقيس » .

٢ - بلقيس

وهي كما صورها الحكيم الملكة الجميلة
القادرة الشكيرة المتصهرة ، يستولى على قلبها
أسبرها المهزوم في معارك القتال و مندر ، !
وأنى ولا يكبريها أن تخر على أقدام رجل
موسود القلب عن سماع خفقات
قلبها (٢١) !!

ولكنها مع هذا تصنم ألوانا من التكلف
لتبقيها إلى جوارها ، وألوانا من التعنت
لتفنى على انفعالات أحاسيسها ، فمجلسه

بلقيس : نعم ..
(تقبص رأسها في كفيها وتجهش
بالبكاء) (٢٢)

وتذهب بلقيس بكل هذا الرصيد الهائل
من الحب لئلا إلى سليمان ، الذي أحبها
قبل أن تصل إليه ، وهام بها وبينها يحارمن
الرمال ، ليكتشف سليمان حين قلبها .
سليمان : أه .. لو استطعت ..

بلقيس : ماذا ؟
سليمان : أن أسئل بيدي قلبك من بين
جنيتك ، وألقني به طعاما إلى الغداه ..
بلقيس : وما جيرة قلبي ؟
سليمان : وما حرصك على قلب ليس
لك !

بلقيس : ليس لي ! ؟
سليمان : أتى إمكانك أن تزعمي أنه في
يدك

بلقيس : كيف عرفت هذا ؟ ..
سليمان : لا تراعي ولا تفطن ..
إلى أعرف أحوال أشياء
بلقيس : حقا .. لكنك تعلمني ..
سليمان : لقد حدثني قلبك عنك
كثيراً .

بلقيس : أرى من العبد أن يخفي عنك
أمرأ أيا الملك سليمان
سليمان : الخبيثة بهذا المقدار ؟ (٢٣)

ويدرك سليمان بأن حنينها إلى مندر هو
العائق الأوحى لوصولها إلى قلبها ، فيعمل
جاهدا على زعزعة هذا الحنين ، أو القضاء
عليه بنفس الأسلوب الذي استخدمته هي
مع مندر ، أسلوب الإيجار ، فيأت لها أولا
بعرشها من بلادها سبأ ، ويركبها بساط
الريح ، ويضع لها الصرح للمرشد من
قوارير ، ثم يسمعها آفادين الغزل ، ويدس

في فرائدها تشيد الإنشاد السني كان
« لشوليت » فتسج ما في التشيد من صفات
على حبيها ، فيضرب ضربته المائلة :
يسحر حبيها حجرا ، ويجعل حول الحجر
حوضا من الرخام ، ويعمل عليها إذا شامت
أن تبكي الليل والنهار أمام الحوض الرخامي
إلى أن يمتلئ بدموعها ، عندئذ تلب الحرارة
في الحجر ، ويستيقظ الحبيب متمثلا حيا لمن
أذابت بهاء عينيها جوده الجحري (١٧) .

وتبكي بقلبي ، وتبكي ، وتكل عيونها
من كثرة البكاء ، وتذوب تمبا ، وتسيل
روحها فوق رخام الحوض ، ويمتلئ الحوض
بالدموع إلا دمعتان كبا لها أن يسيل من
غير عينيها ، أن يسيل من عيني ومبعتها
شبهاء !!

ترى ماذا يريد الحكميم أن يقول ؟
أريد أن يقول بأن هناك حبا آخر أكثر
حرارة ، وأكثر عمقا ، وأبعد اغوارا كان
مختفيا في حنايا شبهاء ، تلك التي حركت
الحجر ، وأعادته الحياة لنذر بدمعتين ؟
نعم . ويبدو هذا واضحا من الحوار الذي
دار بين مندر وشبهاء بعد أن تحرك الحجر ،
وبدت الروح .

مندر : آآآ يا شبهاء فعلت هذا من
أجل ١ ؟
شبهاء : (تغشى وجهها بكفيها) ؟
مندر : لماذا تخفين وجهك في كفيك ١ ؟
شبهاء : (دون أن ترفع يديها من
وجهها) مندر
مندر : (يجلب يديها) دعيني أتأمل
عيني ..

شبهاء : لا .. لا .. لا .. إلى ..
مندر : ماذا بك ؟ لماذا تضطرين ؟
ما الذي يثيقك ؟

شبهاء : أرجو منك أن .. تتركني
وشأن ..
مندر : عجبا .. أهلكذا تخاطبين من
أعطاك قلبه ..

شبهاء : إنه ليس لي .. إنه ليس لي ..
مندر : بل هولك يا شبهاء !
شبهاء : لا .. لا .. لا .. إلى لست به
جديرة ..

مندر : إنه ملكك .. لقد اشتريته
بدموعك
شبهاء : آه .. ربه .. ماذا أقول
لك ..
مندر : لا تقولي شيئا . حسبي
بما أعرف ..

شبهاء : لا .. لا أستطيع أن أخذ هذا
القلب ..
مندر : شبهاء ..

شبهاء : إنه ليس لي .. إنه ليس لي ..
دموعي ليست وحدها الثمن .

مندر : وإذا رأيته آخر عند دميك لأقدم
قلبي إليك ، أتحريث على المضي في قسوتك
فتأبين بقوله من يدي ..

(يمشي عند قدميها .. ويظهر عندئذ
سليمان باسمه يقود بقلبي ، تنقف بقلبي
مذهولة أمام هذا المنظر ..)

شبهاء : (تحاول إتهامه بيديها) مندر ..
مندر : .. إلى لست وحدي التي يكتك ؟ !

مندر : (دون أن يفيض) يكاؤك وحده هو
الذي هرّ نفسي ..

شبهاء : إن الحوض لم يمتلئ بعبراني .. إلى
لم أذرف غير قطرتين ..

مندر : هاتان القطرتان هما اللتان بلغتا
قلبي ..

شبهاء : آه .. لو كنت أرى حبي خليقا
بك .. ولكني لست وحدي التي تمنحك
حبا ..

مندر : حبك وحده هو الذي يثيقني ...
(يفيض ويطلقها بلراعيه)

بقلبي : (شاحبة بلا حراك كالتيه) ؟
سليمان : (ضاحكا) : رأييت
يا بقلبي ؟ ! تلك أعجوبتي ! ..

(بقلبي تنهار .. يسندها سليمان (١٨) .
ولكن لماذا ضمن الحكميم على بقلبي بحبا
الكبير ؟ ! لأن الحب بينها وبين مندر كان
غير متكافئ ، وأن أعماقه المرافضة كانت
تجاوب مع كبريائه ، واستمرت كذلك إلى
النهاية ، وبخاصة وأنه لم يخف ذلك عنها ،
فهر القائل :



~ : ليس جملك هو الذي أسرق ..
ولكن جيشك (١٩) .

ويأتلك فهناك تكافؤ بين مندر وشبهاء ،
فكلهما أسير أو هو كالأسير ، وكلهما
غريب في قصر بقلبي ، أو هو كالغريب ؟
أولاً قلب الإنسان هو - كما قالت بقلبي في
حوارها مع سليمان : الأعجوبة العظمى ،
الموصلة أمام القدرة ، وأمام الحكمة ،
ومفتاحه بيد الرب وحده (٢٠) ، ولقد
صدقت فليمان الحكميم كلها ترجمة أمينة
لقول الأعيى :

علقتها عرضا من بعد ما علقت
غصري ، وعلق أخرى فذلك
الرجل

أو أن الصداقة هي الوجه الآخر غير البراق
للحب .. ولكنه الوجه الذي لا يصدأ
أبدا (٢١) .

يقول سليمان : إلى راغب الآن
بصدقتك .. وهي شيء أعظم
مما استحق ..

بقلبي : هي شيء عظيم حقا .. ولكنك
خليق بها .. آه يا سليمان هو أيضا قد
وهبني صداقته بعد أن علم بأمر دموعي
(٢٢) .

وسلمنا هذا الوجه الآخر غير البراق
للحب : الصداقة ، إلى لون آخر من الحب
فيه السمو والليل ، وبخاصة وأنه من
كليوباترا في لعبة الموت ◆

الهوامش

- (١) تحت شمس الفكر - مكتبة الأدب
ص ٢٢٦
- (٢) أهل الكهف - مكتبة توفيق الحكميم
الشعبية ص ٤٨
- (٣) ص ٣٥ (٤) ص ٢٢
- (٥) ص ٣٦ (٦) ص ٣٧
- (٧) ص ٣٧ (٨) ص ٣٦
- (٩) ابتداء من ص ٨٢
- (١٠) ابتداء من ص ١٢٨
- (١١) سليمان الحكميم - دارا لكتاب اللبناني
ص ٤٩
- (١٢) ص ٤٤ (١٣) ص ٤٢
- (١٤) ص ٤٩ (١٥) من ص ٥٧
- (١٦) ص ٨١ (١٧) ص ١٢٨
- (١٨) ابتداء من ص ١٥١
- (١٩) ص ٤٥ (٢٠) ص ١٦٩
- (٢١) ص ١٧٥ (٢٢) ص ١٧٣

في نصر التيه السياسي

د. إبراهيم حمادة

اليوناني - الذي انتفع به في بناء بداية مسرحية - ترجمة حرفية ، وإنما استبقى الخطوط الرئيسية ، وسياقها الفكري والاجتماعي العام . وكما قام باستبعاد الجوقة والمباراة الجنسية من النص اليوناني المجزأ ، قام بتقليل أظافره الجارحة ، التي كانت تخمش أوجه الحياة السياسية والاجتماعية في بعض أساليب أعلامها المعاصرين . كما لم يشأ مؤلفنا العربي - في فصوله الخمسة التي تلت فصله الأول - أن يتنحى بكل موضوع في بقية المسرحية الأريستوفانية . وإنما اكتفى بالسر مع المؤلف اليوناني بدييات الطريق ، ثم انفصل عنه ، مؤثرا رؤيته الخاصة المستوحاة ، على رؤية سلفه المتسرد الجري ، والوعود بحمل أسلحة الناقدة الطعنة ، والخوض بها في صميم القضايا السياسية على أصعدتها الواقعية والمستقبلية . فقد أحرك أريستوفان أن أحوال المشكلات الاجتماعية ، تتمثل في ثلاثة أمور : الملكية ، والطعام ، والجنس . لذا ، رأى تأميمها ، وتوزيعها حصصا عادلة ، على كل أفراد المجتمع الأثيني ، صاحب أول ديمقراطية في التاريخ الإنساني .

هكذا ، كاد يتفق توفيق الحكيم - في معالجة فصله الأول فقط - مع أريستوفان ، على تصور أن النساء قد تولين السلطات العليا في الدولة . ثم انتفع - كاتبنا - وحده في الفصول الباقية من مسرحيته ، إلى عالم التجريد ، حيث تتحاور الأفكار من خلال شخصيات ملهساء كائناتنا الخيالية ، وليست محاكاة لبشر ، يمرقون ويمعنون ويتصرفون طبقا لأبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية .

في الفصل الثالث ، نجد براكسا - المرأة المرأة ، لا المرأة السياسية - وقد احتلت قمة السلطة في الدولة ، والتخذت من جارتها القديمة (المناقفة) كاتبة سرها . وعندما تطالبها طائفة من الشعب بمثل الدائتين - بإصدار قانون يقضي بإعدام كل مدني لا يبلغ ما عليه فوراً ، حرقاً ، أو غرقاً ، وتوقيع نفقهم ، وتقدم بتنفيذ مطلبهم . وبعد نشر النشرة ، عندما تطالبها بتوقيع نفس العقوبة على الدائتين ، طائفة أخرى من الشعب ، تمثل الدائتين . وكان المؤلف يهذبن المشهدين بشير إلى إحدى مشكلات الحكم ، حين يضطر إلى مجابهة مطالب متعارضة تبدو مستحيلة التحقيق . كسما يشير - عملياً - إلى

(٣٩٢ ق . م .) لنابغة الكوميديا اليونانية أريستوفان (٤٥٠ - ٣٨٠ ق . م) في ترجمته الفرنسية ، واتخذ من مشاهدتها الأولى قاعدة انطلاق لصياغة مسرحيته « براكسا ، أو مشكلة الحكم » ، والتي انتهت منها في العام الذي تلا مضامته السياسية الأولى (انظر افتتاحية العدد الحالي) .

ولما كانت تصريحاته المتهمكة تنطوي على هجوم ساخر ضد النظام التياي المصري ، وضد المرأة ضمناً ، فقد حاول تجسيد هذا الهجوم في مسرحيته ، وخاصة في صيغتها الأولى التي استطاعت - دون الصيغة الثانية - أن تتسوعب انتقالاته الهلجانية الراضية وقتذاك . ولقد أوضح الحكيم في افتتاحية الطبعة الثانية من مسرحيته ، أنها صدرت « لأول مرة عام ١٩٣٩ في ثلاثة فصول فقط فلما ترجمت لتنتشر في باريس عام ١٩٥٤ ، ظهرت كاملة في ستة فصول » . وفي عام ١٩٦٠ ، صدرت المسرحية - للمرة الأولى - في نصها العربي الكامل .

والفصل الأول في مسرحية الحكيم ، خلاصة ثروة خفيفة ، ومعدلة عن أحداث وشخصيات وأفكار برونلوج المسرحية الشعرية الأريستوفانية ، وإيسودها الأول . فلم يشأ أن يترجم هذا الجزء

تعرف توفيق الحكيم على مصادر ثقافية متنوعة ، أماتهت على استمدادها خلاصات أولية لمسرحياته ، أو استلهاها رؤى فكرية ، أو أطراً حرفية . ولأن الثقافة الفرنسية تمثل الوريث الشرعي للثقافة الكلاسيكية القديمة ، فقد زادت الحكيم - أثناء مرحلة الدراسة بفرنسا - التراث الدرسي اليوناني واللاتيني ، رزقاً للفنان ، لا الباحث الأكاديمي . فوضع خلال عشر سنوات - امتدت بين سنتي ١٩٣٩ و ١٩٤٩ - ثلاث معالجات درامية مستمدة من الإثث اليوناني . أولها ، « براكسا » ، وقد بقي فصلها الأول على أسس من مسرحية - نساء في مجلس الشعب » . وثانيتها ، « بجماليون » ، التي استلهم مادتها من ثلاث أساطير : بجماليون ، وجالاثيا ، وفاركسيس . أما المعالجة الثالثة والأخيرة « الملك أوديب » ، فقد استهدى فيها مسرحية سوفوكليس التراجيدية « أوديب ملكاً » . وبعد ذلك انقطع توفيق الحكيم عن استيحاء التراث اليوناني .

ويبدو أن المازق النصي الذي تعثر فيه بعيد مراقبته على نشر تصريحاته الساخرة من أجلوية الحكم البرلاني القادم ، خرس قلعه على الانتماء الفكري . فقد اجتذب نحو مسرحية « نساء في مجلس الشعب »

براكسا - رمز الحرية المطلقة - وقد أتاحت لجميع طوائف الشعب، فرص التعبير عما يجالنج نفوسهم، مهما كان متطرفا، ومتناقضا أشد التناقض. ومن ثم، تمكن القوضى في الحرية غير المقيدة بشروط.

وتضع براكسا طبيعتها الأنوية فوق كل غايات المطالرات القومية، حين تسعى إلى طلب المعطورات ولست التجمّل، قبل حضور قائد الجيش الشاب السوسيم هيرنيوموس الذى أخذ منها عشيقا، بعد أن تخل عن غلبته السابقة التى أكلت الغيرة قلبها، فألقت حزينا معارضا، تحلّول الوصول به إلى الحكم، حتى يملكها استرداد قلب فتاه الوصول. وحينما يدخل عليها الفيلسوف المتشّفى أبرطاس، تتأله رايه في جدائل شعرها الذى تصفه غريمتها المعجاء (ذات الشعر الذى يشبه فراء الخراف) بأنه أشبه بلحمة اللّيس. فيفتزل الفيلسوف في شعره براكسا، وفي كلامها الذى هو وصل في جوف نحلة. يخرج عدليا شيئا. (ص ٤٨).

لا تتحدث براكسا مع فيلسوفها في مشكلات الحكم الشديدة الوطأة والألفاظ، وإنما تنصرف بجماع مشاعرها إلى غزلياته وجاراته الوطيفة. كما تبدو مضطربة - كالتسلية المرافقة - لأنها تنتظر قدوم النافذ، الذى سرعان ما يصل ويملكها بأن المغلوبين يصرون على محاربة الأنثيين، وأن الجيش يطلب برفع رواتبه. وكالمعادة، تفرغ براكسا أشد الفزع إزاء الواقع المتجهّم، ولا تجد مفرّا إلا إلى مهربا الجنس المتفلس، فتدفع فتاهها الغلظ الحس إلى حجرها الرسمية، بدعوى أنها أصبلح مكان للتحدّث في شؤون الدولة على انفراد. وهناك يعانق «السيف المعلمة» (ص ٥٤).

ولما يدخل بلبروس سلالا عن زوجته براكسا - وفي صحبته جارها القديم كركيس (خيمس) - ويدير الحكم مشهّداً فكها، فمعها بالمقارقات الدرامية الأجنبية. إذ يسروح الفيلسوف مع كاتبة الشر يتنازاع، ويطلقان في ترويضها وإجوازها تلميحات إلى تنعّج الزوج، وغلغلة، وانتشاله مع صليبه في أمور دنوية صغيرة، بينما زوجته المسكينة ورئيسة الحكومة... تمهكة في شؤون الدولة (ص ٥٥). وتضطر براكسا وهيرنيوموس إلى مبارعة عش الغرام، على صوت الجصاير التى تتأذى في الخارج بسقوطها.

وكالمعادة، تصاب مشاعرها بالاضطراب، ويرتعث تفكيرها إزاء الأزمة القائمة، فيعلها عشيقها الجلف بإنهاء المشكلة بحذّ السيف، وهو يصرخ فيها ويفغص بها فتاتها: «الزسمى حجرتك أيتها المرأة» (ص ٦٠).

بخض النظر عن ضعف روابط هذا الفصل بمقولة الممكن - مما يشكّل نقیصة عامة في المرحلة متناقش في النهاية - فإن توفير الحكم استطاع أن يعلّق بعض العصور السلبية - المعبر عنها في مواقف أو عبارات مباشرة - والتي تمكّن أهمّ الأزمات السياسية التى كانت شائعة في حكومات عصره الحزبية، مثل: التزلف إلى الحاكم، انتشار الرشوة، نفثى المحسوبة، المحاباة، العلاقات الجنسية غير المشروعة المبينة على المصالح الخاصة، التعمّد الحزبي، التكالب على السلطة، رفع مكافآت أعضاء المجلس لضمان التأييد، بذل الوعود الممسولة في الهواء، التخلّف فيها لا عمل فيه لذلك... الخ.

وفي الفصل الثالث، نرى هيرنيوموس وقد استأثر وحده بالسلطة، وسجن الفيلسوف، وأحاط براكسا المستضعفة برقابة صارمة، وأقام سوراً من السيوف والإهذاب حول مجلس الشعب، وأجبر الجيش الأنثي على محاربة مقدونيا وهو مزوّدة بالفلال والأموال المنهوبة من السواطين المغلوبين على أمرهم. وبينما يتناول الفيلسوف الحيس طعامه من الخبز والمالح، تطلّ عليه براكسا من بين قضبان النافذة، وتبه لوعة الفراق، فيحوارها حوار الوله المتيم. وفاجئتها هيرنيوموس بوجوده، فيسب براكسا من يدها، ويدخلها إلى السجن مع الفيلسوف. ويدور بين الثلاثة حوار جلي أبطأ الحركة الدرامية، ولكن أكبته وومسية الحكيم وهافة حسّه، لسات شاعرية، كان يمكن - في يد غيره - أن يكون عفليا مبتردا. وتؤكد في هذا الحوار - تلميحا وتصريحا - دلالات تلك الشخصيات وما ترمز إليه على النحو السابق. ولأن الحكيم يعتقد أن الحرية يقردها في الحكم تعنى القوضى، وأن الفرة وحدها هي الهجمة، وأن المثل لا يمكن أن يحكم وحده، فقد رأى أن يتّقى الثلاثة على إقامة حكم مثالي مشترك. ثم يص الفيلسوف - أو بالأحرى الحكيم - أن هناك فكرة أخرى ضرورية تنصّ لتأنيثهم، تكون أقدر على التنسيق والموازنة: ولا بدّ لنا

من أصبح تحرك خيوطنا الثلاثة، وتعرف من التأليف بيتنا، وتلعب بنا لعب الساحر بضاحات ثلاث، يشرها ويجمعها فوق يده، دون أن تتصلد أو تلمس واحدة الأخرى (ص ٧٧). ولكن الحكيم لم يحدّد مائة كذا الإصبع، وإن حدّد وطيفتها. فهل هي اللّين ٢٢ أم الضرورة الكونية ٢٢ أم نوايس الوجود ٢٢؟

ولما تشكك براكسا في احتمالية طغيان هيرنيوموس عليها كشرها، يرفض المصالحة، وينصرف وحده حائفا غاضبا، تاركاً غريمه في السجن. ويبدأ تنهى المسرحية كئيها وضعها توفير الحكيم في صيفتها الأولى ذات الفصول الثلاثة.

وفي الفصل الرابع، يطلق هيرنيوموس سراح براكسا والفيلسوف من السجن، ويضطرهما بأن الجيش الأنثي قد هزم في الحرب. ولهذا، هزم على الانتصار قبل أن تفكك في فلول الجيش والشعب. ويطلب من براكسا أن تتولى حكم المدينة بعد أن تنهى حياته، فترفض مذلورة - كالمعادة - وكانها لم تصل إلى الحكم من قبل بالأحتيال والخديعة. ولا يكاد ييم هيرنيوموس بالاضطرار لنقل نفسه، حتى تصاب براكسا - المرأة الوامقة - بهلع شديد، وتطلب قبلة، وتستبقه بين أحضانها، مستكة عليه أن يموت، بعد أن غفرت له إساءته إليها. ثم تقترح عليه أن يستعمل فكرة الانتصار، وأن يشترك في الثلاثة معاً في الحكم، كما سبق أن اتتوا. وتطلب من زميلها أن يبحث ثلاثتهم عن رجل يحكم، يشترط فيه الفيلسوف (ص ٩٢) أن يكون «مغفلا»، حتى يسهل التحايد فية، أو العورة، تحركها أصابعهم وراء ستار. وهنا يتناقض الشرط السابق مع نفسه في تحديد الإصبع. فيعد أن رأى الثلاثة من قبل، أنهم في حاجة إلى إصبع (مجهولة الغاية) لتلعب بهم، أصبحوا الآن يطمحون إلى أن يكونوا أصابعاً تلعب بالحكم الجليل. وهذا التحول المتضاهي من العد إلى الضد ناجم من رغبة المؤلف في افعال تمديد الأحداث، لا من طبيعة الفصل السابق.

وفاجئتها بلبروس بحضوره، كي يرى زوجته بعد إطلاق سراحها. ويروح يعانقها في سلامة ومسلجة، مما بلغت نظر الفيلسوف إليه، فيقرعه على زميله، على أنه «الشخص المطلوب... الخائز على جميع الشروط»، والذي يمكن أن يؤدى

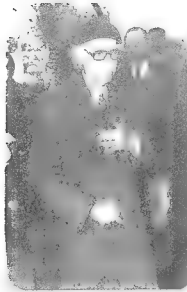
المهمة المطلوبة . ويسعد به الثلاثة ، ويعتبرونه هبة السماء .

ويتسابق الشركاء الثلاثة إلى إقناع بليروس المستغفل بقبول تنصيبه ملكاً على الشعب ، بينما هو ذاهل عن نفسه ، ولا يبرى ما الدواعي ولا ما يمكن أن يفعله . وتدخل كاتبة سربراكسا لتنهش على استعادة حريتها ، ولا تكاد تعلم بترشيح بليروس ملكاً على البلاد حتى تنفجر ضاحكة من عيشة الموقف وضاحته ، ولكنها - كصورية - وسلسلة - تسرع إلى التأييد والترحيب . وعندما يسمع الحاضرون هتافات الشعب المستعصف ، وللول الجيش المدحور ، تنادي بسقوط هيرونيوس ، تتولى كاتبة السر إنضار المقاتلين بأن بليروس أصبح ملكاً على البلاد ، فيوافقون جميعاً في الحال - كما يريد المؤلف - وينصرفون حامدين شاكرين .

وفي الفصل الخامس ، نجد الثالث السياسي الخائب مودعاً في السجن . فقد رفض بليروس الملك العجوز - الموسوم بالحقق والنبأية والحساسة - أن يكون دمية ، فاستغل يبرافته المعطوبة عن الثلاثة الذين يظنون الحرية والقوة والعقل ، واتخذ بطاقة أشد ضمة منه وإسداً . فحبل من صديقه المقهوه كركيس مستشاراً ، ومن حارس بابيه الجهلوق كاتبة ، ومن كاتبة السر المسترخية عشية مدئلة . فاقبلوا أياهم في مقدرات الدولة وعالوا فيها لفساداً والكلي يسرق من مال الدولة ، والشعب يسرق بضمة بعضاً ، والثراء من أي طريق هو هدف الجميع . (ص ١٢٤) وكان في ذلك عمراً بوالغ المؤلف .

كما يضيف السنان إلى وصفه لظواهر التحلل في الدولة معلومة جديدة ، عن المحكمة العلنية التي ستحاكم الشركاء الثلاثة أمام الشعب . ولما يرم هيرونيوس بقتل نفسه احتجاجاً على تلك المحكمة ، ثمه براكسا مذمورة ، حفاظاً على علاقتها الجنسية وهنا تتأكد - مرة أخرى - انصالية المسرحية السابقة عن المصنقات التي لحقت بها .

وفتح الفصل السادس والأخير ، على ساحة المدينة حيث عقدت المحكمة من حاشية الملك محاكمة التهمين الثلاثة أمام الشعب . وأراد توفيق الحكيم المؤلف ، أن تتخى المحكمة من مناقشة الجرائم الوطنية الفظيمة التي ارتكبها المتهمون ، والجماع - متصداً - إلى مناقشة مسلكة انحلالية



شخصية هامشية . وكان يستهدف من ذلك غايتين : توليد السخرية والإضحاك ، ثم لفت النظر إلى المحاكمات التي يعقدها ولاية الأمر لشغل الرأي العام عن القضايا العسيرة ، بقضايا فرعية . إلا أن المؤلف وجد في ثانويات الموضوع ، بسبب الجدالات العميقة التي استخرجها . إذ ينض كركيس - مثل الأنيام - وطالب الشعب المتفاد ، بتوقيع أقصى العقوبة على جرمين . ولا يكاد هيرونيوس يظن أن جرمته العظمى ، هي زج الجيش في حرب خاسرة ، وإهدار أموال الدولة والشعب ، حتى يصبح له كركيس ظن ، بأنه منهم بجريمة الزنا مع براكسا زوجة الملك .

وتتكرر براكسا التهمة ، ويستعجها الفيلسوف الذي اعتبر منها ياتستر على الجريمة الذكراء . وتطول الجدالات حولها بين الفيلسوف وكركيس ، وشاهدة الإثبات ، كاتبة السر . وتثور براكسا - لأول مرة - بعد أن أرغمها طنطنة الجدل ، وتتهم كاتبة السرايزنا مع زوجها بليروس . ويصن توفيق الحكيم أن النقاش في طريقه لأن يتحول إلى شرقة عملة ، فيسمى إلى تغير الموضوع والاتجاه به نحو الحاقلة . فيحمل هيرونيوس الطاغية المستبد ، على أن ينطلق فيجأة نحو الجماهير ، ويصبح متضامناً : فإن هذا الشعب هو وحده المخدوع اليوم . . . يا أهل أثينا . . . إنهم يحسدونكم ويسرقونكم . . . إنهم يريدون أن يشغلوكم بقضية صغيرة تافهة لا تمنيتكم . . . البخر (ص ١٤٨) وكأنه لم يكن قبيل لحظات تحاتلاً مسخاً عن السنان والمقل .

وتتدور حواريات سرديّة الطالب وعطوفة ، يتبادل فيها الطرفان المتعديان هم الإنسان والإصرار بمصالح الجماهير . ثم يلقي الفيلسوف - أو بالأحرى توفيق الحكيم السانط على واقعه السياسي - خطبة عصاة مطوّلة ، يحدّ فيها مقاسد الحكم القائم ، حتى ينبع في تبييح مشاعر الشعب ، وتوجيهه إلى القصر لإسقاط الملك ، والاستيلاء على الحكم . وينجرف الفيلسوف مع أمواج الناس المليئة المحيطة ، وهو يعلم بالتخل عن الكلام ، والمشاركة الإيجابية في العمل السياسي الذي لم يتحدّد شكله . ويضع في هدير الأرجل للمستسلمة الزاحفة صوت الحرية براكسا ، وصوت القوة هيرونيوس ، مثلاً ضاهت المسرحية السابقة في أرجل المسرحية الأخرى المركبة عليها دون تجانس .

البهاء

استخدم توفيق الحكيم في بناء مسرحيته ، الميكل الدرامي التقليدي الذي تصوفه الفصول من خلال توظيف بعض الحيل الدرامية التي تمسّس عليها : كالتقلو ، والتورية اللفظية ، والمخاطبة ، وملازمة زمنية دخول الشخصيات إلى النظر أو خروجها منه ، وإسدال ستارة الفصل في اللحظة المناسبة . . . الخ . وكان يمكنه الانتفاع بالجرعة في المظهر الأريستوقراطي - الذي اعتمد عليه في فصله الأول - والإبقاء عليها - كما كانت في اليونانية - رأياً عاماً ، أو صوتاً إيجابياً للشعب المتخبط للأحداث ، بدلاً من استخدام الصوت الجماعي السلبي المحدود ، الذي كان يأت من الشارع عبر الترافل .

ومن الملاحظ على فصول المسرحية الستة تفاوت امتداداتها : فعدد صفحات الفصل الأول (٧٦) ، والثاني (٧٢) ، والثالث (٧١) ، وهي متناسبة طويلاً ، وغثل الجزء الأول الأصل في المسرحية . أما صفحات الفصل الرابع (٣٥) ، والخامس (١٥) ، والسادس (٢٧) ، فهي غير متناسبة ، وغثل الجزء الثاني المضاف إلى النص الأول . ولعل قلقة التوازن الكمي هذه بين الجزئين ، ترجع إلى القوة الزمنية التي فصلت بين تاريخي كتابتهما ، والتي تغفل بحوالي خمسة عشر عاماً ، تطورت خلالها رؤية المؤلف ، وتعمدت تجاربه ، بل وتغيرت أحوال واقعه فوق ذلك كله . وكان من الأفضل مؤلفنا الكبير ، أن يتوقف عند مسرحيته الأولى ، فهي أكثر تماسكاً مما أضيف إليها بعد ذلك ، وأفصح تعبيراً عن رأيه الشخصي وتذاك ، والذي يقدح في الديمقراطية المطلقة ، ويحط من قدرات المرأة السياسية ، ولا يراها إلا مطبخاً وجنساً خالصاً ، ويؤذي بالشعب ويعده كتلة من الرغشوخ المسحق ، ويشكك في الأيديولوجية الدينية ، ويتصرر للحكم الديكتاتوري المطلق .

ومن الملاحظ أيضاً ، أن كتابة المسرحية متكاملة في ثلاثة فصول عام ١٩٣٩ ، ثم إضافة ثلاثة فصول أخرى إليها عام ١٩٥٤ ، قد أتاح للمسرحية - ككل - إلى ما يشبه الزينيل المتياً بالانكار ، والعجزات الساخرة بعض العيوب التي رآها المؤلف في كل النظم السياسية ، التي راح يرفضها جميعاً في النهاية ، وهو يضرب كفا بكف ، ويتعسر قائلًا : ووالله إن الحكم مشكلة

المشاكل ، ولا علاج له ، والمريض على الله . ثم استخرج من ذلك عنواناً فرعياً ومشكلة الحكم وضعه تحت عنوان المسرحية الأساسي : «براكاء» .

واستنتاجاً مما تقدم وتأكيداً له ، إذا كان توفير الحكم قد سابر النظام الديوقراطي كما وجدته في النص اليوناني ، ثم غرر من تلك المسابرة الاضطرابية ، وراح يفضحه في الفصل الثاني ويبين عن بعض عوراته ، وعجزه عن مواجهته التنشاقصات الاجتماعية ، ثم تحمس في الفصل الثالث والأخير من نصه الأول ، لإخلاء صوت الديموقراطية الفاشلة إلى الأبد ، والإنصاف للديكتاتورية ، وإنهاء أية إرادة للشعب ، وتصوره أعجم آدم - إذا كان الأمر كذلك - فمن السهل الظن بأنه - أي مؤلفنا - كان حتى عام ١٩٣٩ ينفذ ضد البرلمان الديموقراطي المتعذر الأحزاب ، وضد شعبه الذي صوره هزلاً قاصراً ولا تجلده به إلا الديكتاتورية العسكرية ، وكأنه لا تجلده به أية ديوقراطية حل نحو آخر ، رغم أن هذا النظام هو أمثل نظم الحكم المتاحة حتى الآن . كما يمتد بنا نفس الظن إلى أن الحكم قبل عام ١٩٥٤ - أي بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ - تبث إلى أن النظام الملكي قد فشل في مصر ، وأنه لا رجعة له إليها ، وأن هناك اتجاهات شعبية غائبة للحكم ، فعد إلى مسرحيته القديمة وأضاف إليها فصلاً رابعاً ، نصب فيه بلبوريوس المعجز المنفل ، ملكاً على هذا الشعب الأصم الأدم . ومن هذا المنطلق الإضافي ، كان ولا بد وأن يخصص الفصل الخامس القصير ، لتطليخ سمعة الملك بالوجل ، وإتمام النظام الملكي بكل ضروب الفساد والخلل ، كالرشوة ، والمحسوبية ، والحبس ، والفسخ ، والتزلف ، والفضول . وأصبح من المتوقع أن يسقط الحكم الملكي في الفصل السادس والأخير ، ونتجه الخاتمة نحو حكم شمولي هلامي النظام .

ومن ثمة ، يتبقى سؤال يتعلّق بمشكلة الإبداع عند المؤلف : لماذا نشر الحكم نصه المسرحي بفصول الستة مترجماً إلى الفرنسية عام ١٩٥٤ ، وفي حافظة به حتى نشره لأول مرة باللغة العربية - وهي اللسان الأم - عام ١٩٦٠؟؟ هل كان يتوقع سقوط النظام الجمهوري للمعسكر ، القائم عصر ذاك ، قواته الفرصة لإضافة ثلاثة فصول أخرى إلى مسرحيته ، يلتم فيها هذا

النظام ويحط به - كما فعل في «عودة الوحي» بعد ذلك - ولما لم يسقط النظام اضطر إلى نشر مسرحيته ، دون إضافة ثانية ، كان يشتبه في؟؟ .

من المسلم به ، أن النص المسرحي - أو أي إبداع فني - ليس انكساراً حرفياً لواقع ميده ، وإن جهد المبدع في عكسه ، وإتقان الآخرين به . وتؤكد إشكالية العلاقة بين عالم المسرح والواقع ، عندما تسترسل أجنحة الخيال في شطحاتها ، حتى يتحول الواقع إلى عالم فني قائم بذاته ، يصبح هو الأصل ، والواقع هو الصورة ، أو الإنعكاس المهرز . وتوفيق الحكيم في مسرحياته اللعنية ، يتيح إلى التجريد حتى ينسلخ من واقعه البشري المحيط به ، إلى واقعه الذهني الشخصي ، حيث تسكن ظلال شاحبة من الشخوص الأدبية . وفي هذا التجريد - المحبب إلى مزاجه التأمل - يلبس صرباً من تعادلاته يجمع بين منابت الفن كما أحسن به في الثقافة الغربية ، وأصول الدين كما شربه من حياض الثقافة الشرقية .

ونص «براكاء» عمل ذهني مسرحي ، أثبت فيه مؤلفه ، أن متطلبات الدراما المسرحية ، ليست مقصورة على إعادة عرض الأفكار الفلسفية ، والمهارة في نسج الحوارات الثورلدة من بعضها البعض في سلاسة ويسر ، وإتقان تصنيع الخيل البشائية ، والمفخوخ للمواضع العامة للشكل الدرامي ، وإنما هو فيما غاب عن ذلك ، من وجوب خلق عالم إنساني يشاكل الواقع بأحداثه وشخصياته حتى يكون مقنعاً . إن المسرحية تعرض أفكاراً مستهدفة لذاتها ، وتجاوز بها أسماه لشخصيات في عالم الذهن الذي لا يثبت فيه إلا ما يرمده هو . ومن ثم ، تحررت الأحداث من الأقيدة الواقعية أو الممكنة ، مادامت مفصلة خصيصاً لعرض ديموقراطية هذا العالم بالبلذات ، وديكتاتورية هو ، وشعبه هو الثبث الصلة بمنطقية الحياة الملموسة .

وإذا كان أرسطو قد أولى الحكبة الأهمية القصوى بين عناصر التأليف الدرامي ، فإن معروضه من النقد المحدثين الذين يجعلون تلك الأهمية لتصوير الشخصيات ، يكونون هنا أصدق من أسناد الأساتيد العتية . ولهذا ، كانت عطمة شكسبير لا تتجبل في

التسليحة ، ثم وضعه في فصله الثاني أتبنا جوهلاً .

ويقي المؤلف مواطناً على هذا التحقير طوال أحداث المسرحية ، وحتى خاتمتها المتعقبة ، التي فرضت على الشعب وازدوته ، في اللحظة التي أدعت انتصافها له . الحقيقة ، أن دور الشعب الذي كان في الجزء الأولين مقيس إيجابياً ، انحسر فجأة عند الحكم وتحول إلى مسخ طبع تائه من صنع الخيال . ولا يمكن أن يمثاله في منطق الاحتمال أو الممكن - أي شعب أصم ، حتى ولو في عالم التماثل ، وقطعان الجاهلوس . فهو مستسلم تماماً لكل اتجاهات الأرباح ، ولا تدليل على وجهه إلا كلمة « نعم » ، حتى عندما لا تطرح عليه أية قضايا بعينه .

لاشك أن حرية تلك الشخصيات عن الواقع ، وخصوصها لخلق التجريد ، أفقد المسرحية صلاحيتها للعرض الجماهيري ، مهما كانت تشير إلى قضايا سياسية ، أو تعكس ظلالاً من الظروف المحلية القائمة . ولكن ، يمكن تخشبة المسرح أن تضفيها ، مثلاً تستضيف « للفرامة » المسرحية ، نصراً من الشعر ، أو الرواية ، أو الفضة ، أو التاريخ . وعندما قمعت مسرحية « أهل الكهف » عام ١٩٣٥ ، فحلت جماهيرياً ، كما فلتت حينما أعيد عرضها عام ١٩٤٨ ، وما اعترف به تفويض الحكم في مقصده المسرحية « بصحايلون » : « إلى اليوم أقيم مسرحي داخل الدخن ، وأجعل الممثلين أذكاء ، تتحرك في الطلق من المال ، مرتدية أثواب الرموز لذا ، أتبعث الهزة بين وبين خيبة المسرح ، ولم أجد وقطرة ، تقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير : « فاطمة » .. لذا حدثت وكفوت يوم فكروا في التناح « الفرة القومية » ، عند إنشائها . رواية « أهل الكهف » ... لقد لبثت منتخبة من مشاهد تمثيلها حتى آخر ليله . . . فلما رأيت ٢٢ رأيت ما توجست منه : أن هذا العمل لا يصلح قط للتشغيل . (ص ١٠ - ١١) .

وهذا الاعتراف بعينه ، كان يمكن أن يكرهه كاتبنا الكبير الراحل ، لو كان قد اتبع له أن يرى فوق خيبة المسرح « براكسا » مؤسسة الحكم الديمقراطية الاشتراكي في البرلان اليوناني ، وقد تحركت إلى جرد امرأة شقية ، تتخطى في قصر أثبه السياسي بعمر

استعمال - بإرادة الحكم - إلى رجل ميوث ، هي ، محمود المواهب ، ثم إلى ملك خادوم ، وفاسد ، وزاني ، وطماع ، ثم إلى حاكم خلوخ . وكذلك الحال بالنسبة لكرئيس التي بدأ صديقاً مستضعفاً ، تنوعاً بالقطاقت فتحت موائد السادة ، تحول في النهاية - وبلا جهد - إلى مستشار للملك ، وإلى خطيب مفوه ، يتفلسف ، ويجادل دفاعاً عن العدالة .

وهيرو ونيموس - القائد العسكري الحالب - صنته الحكم في البداية - طافياً ، وزانياً ، ثم ديكتاتوراً فاشلاً ، ثم انتهى به - فجأة - إلى أن يكون خطيباً جماهيرياً مصغماً ، يدافع عن حقوق الدولة ، ويحث الشعب على التمسك والمطالبة بحريته . أما الفيلسوف - وهو صوت المؤلف المجرّد - فإنه الشخصية الوحيدة التي لم تتورط في فضيحة خلقية ، أو جريمة مالية ، لأنه كان يقف على هامش الأحداث ليلقي عليها ، أو يسخر منها ، حتى وصل بذلك إلى حافة الأراجوزية . إذ كان تكرار تمكياته اللاذنة في بعض المواطن يبدو معتمداً ، عما ينشأ به عن التفلسف ، إلى غاية أخرى ، هي الرغبة في تفجير إسهامات القاري . وهذا لا ينشأ أنها كانت أحياناً مبطنة بالحكمة الإنسانية ، التي تقرأها من دور مضحك الملك ، أو المهرج في إحدى مسرحيات شكسبير ، أو غيره .

حفا تبقى بعد ذلك من شخصيات في المسرحية ٢٢ إنه الشعب الغائب تماماً عن مجرى الأحداث ، والذي أخذ تفويض الحكم بحرية واستغنى به ، منذ أن خلعه من عيطه اليوناني الذي كان يجلسه على عرش

مقدوره على بناء حكاته الدرامية ، أو في صياغة أسلوبه الشعري فحسب ، وإلغا - فوق ذلك كله - في مكتبة الأعظم على تصوير شخصياته ، وفي معرفته الدقيقة بطباع البشر ، والولوج إلى أعماقها ، واستخراج مكوناتها المتخفية .

أما شخصيات مسرحية « براكسا » فهي مجموعة من السلمي الملققة في أسلاك ، يجنّص صانعها خلفها ، ويروي حواراته وأدكاره الخاصة على السبها ، أثناء تحريكها . وهكذا ، كانت مجرد دلالات فكرية ، ترتد إلى آراء البشر ، ولا تتلبس الطبيعة الأدبية ، إلا من خلال عنودية إيصاءات تلك الأزياء المتصارعة . ومصادمت تلك الدلالات فيه مصرة من صميم التكوين النفسي والاجتماعي الذي يجعل الإنسان إنساناً ، فإنه يصعب إخضاعها لمعيارية الواقع . إنها ليست شخصيات متموضعة في ذاتها ، أو محاكاة لشخصيات بشرية مفعمة بعصير الحياة ، والرميكات النفسية المعقدة ، التي تتوافر فيها أغلاط غير متناسبة الكم والكيف من الحب والسداوة ، والخير والشر ، والتأمل والاندفاع ، والتخوّر والتظلم والتشائم ، الخ .

وما يؤكد تجريدية هذه الشخصيات ، أنها تكاد تكون كلها مصبوبة في قالب واحد ، أبرز على المؤلف علام المرافع الانحرف التي أرادها . فهناك في المسرحية إسرانان فقط ، جعلها تفويض الحكم عامرتين ، ريجردين من القيم الإنسانية الصحيحة .

أولاهما براكسا ، تلك المرأة التي كانت - في المشاهد الأولى عند أروستوفان - قوية ، ومسترجة ، وعظيمة غفاسد الدولة ، وسعت إلى الحكم حتى تولته يدهاها ، ومنطقية معارضتها ، انجدها الحكم في فصله الأول جسامرة التكوين ، ولكنه سرعان ما سلها كل قيمة إيجابية ، وأحاطها - من بداية مسرحيته وحتى نهايتها - امرأة ضعيفة ، زانية ، مستغلبة ، سقيمة التفكير ، ذليلة ، سريعة الملم والحياة . أما المرأة الأخرى ، فهي كاتبة السر - وهي - بلزوها عند الحكم - متأنقة ، وزانية ، وموسولية ، وغفلة ، وشرة إلى المال والجاه ، ومجرّدة - كبراكسا - من أية مثل أخلاقية .

أما بيلروس - زوج براكسا - فقد خلق مؤلفنا أثيباً صبوراً ، يشار ويحتج ضد غياب زوجته عن المنزل دون إفنه ، ولكنه



مشاهد من العدل الاجتماعي في أدب توفيق الحكيم

د. نعيم عطية

المواسم . ومن أخذ خمسة قروش صاغها عليه
أن يردحها نصف كيلة ذرة في الموسم ، ومن
أخذ عشرين قرشاً عليه أن يردحها كيلي
قمح ، ومن أخذ جنيتها عليه أن يردح ربع
قطار قطناً ، وهكذا وهكذا . والفلاحون
وهم يرضون بهذه السلفة العجيبة لا
يفكرون في الغبن الواقع عليهم ، ولا في
الربح الفاحش الذي يجنيه القباي من
عرقهم . فحسبهم أنهم تلقوا قطرة ماء
ترطب حلوقهم في وقت الجفاف الخائق ..
وظل القباي الصغير يكثر ، وتكثر معه مبالغ
السلفة ، فمن خمسين جنيتها إلى مائة ، إلى
خمسائة ، إلى ألف ، إلى ألفين ، إلى خمسة
آلاف ، وأرباحه منها تبلغ مئات الأرباب
والمقاطيع ، يبيعها عند ارتفاع الأسعار ،
وبعد خمسة أو ستة أعوام كان قد أسس ثروته
وأصبح من الأعيان ثم من أعضاء مجلس
النواب ، وتزوج من أسرة كبيرة ، وأخيراً
اشترى الباشوية ، وهو اليوم «فلان باشا»
صاحب المال وإجاءة والنفوذ الرموق» .

كل الحماية للباشا وكل الاهتمام للفلاح
المسكين . وفي المركز يتحاز رجال البوليس
لصف الباشا فيصرون الضرب والاهانات
على خصمه ، بل ولا يشتون في محاضرمه ما
يدل به دفاعاً عن نفسه مادام هذا ليس في
صالح الباشا ، محاباة له ومعاملة ، بل وأيضاً
طمعا في منفعة . ويوصل الأمر إلى حد
ارهاب شعوب الفلاح عندما يمثل أمام
الحكومة بعد ذلك .

وكيل النيابة وحده لا ينحرف
ولا يتحاز ، وإذا لم يقتنع بإدانة المتهم رغم ما
وجهه إليه المحامون الثلاثة الكبار فإنه
يفرض أن يترج به في الحبس .

أنى «الآن أمام باشا ذى نفوذ ومهامين
فطاحل جامو يطالبون من حبس منهم ليس
إلى جانب أحد . . . وعندما أشعر أني محاط
بجو من الضغوط كى أصدر قراراً بعينه ،
فإن رد الفعل عندئذ هو التشكك والحذر
ويظفة الضمير» .

وهذا الضمير الرقظ هو الضمان التي
تمسك ببعض العدالة من الوسط ، وتقبض
على الزمام . لقد بدأ منظر المحامين الثلاثة
في تلك اللحظة كمنظر الصقور الجارحة التي
تريد التفاضض على عصفور ضئيل ، وقد
أثار هذا المنظر وكيل النيابة وأزعجه ، وكان
شعوره أن العصفور ليس الآن هو المتهم ،
بل أنه هو أيضاً وكيل النيابة الصغير بين
غالب ثلاثة من المحامين العتاة . وبذلك

في قضية «رجل المال» التي هي امتداد
لتجارب توفيق الحكيم القضائية في الريف
المصري ، والتي نشرها ضمن كتابه
«ذكريات الفن والقضاء» عام ١٩٥٣ نجد
ثلاثة من المحامين الفطاحل جامو من
القاهرة في جنة تبديد . وعلى الرغم من أن
أمثال هؤلاء الكبار لا يتفعلون إلى الأقاليم
لمجرد جريمة تبديد فقد جامو . لكن بهميم
لم يكن للدفاع عن الفلاح المتهم بالتبديد بل
ليكذبوا هذا المتهم في كل كلمة يقولها في غير
مصلحة طرف آخر صاحب لقب ونفوذ .
لقد جامو للدفاع عن الباشا الذي يصفونه
بأنه «الرجل عليه» ويطالبون له بالتعويض .
الباشا من الحفيضي نشأ . كان قبائنا
لاحظ أنه يستطيع أن يقرض الفلاحين مبالغ
طوال السنة على أن يسدوها بمحاصيل في

اشتغل توفيق الحكيم في مطلع حياته
العملية وكيلاً للثائب العام في الأرياف .
وقد مكنته هذه الفترة من أن يلامس حقيقة
الحياة في المجتمع المصري ، وشهدت
تجاربه ومشاهداته هناك فكره كى يتأمل
الروابط الاجتماعية ويستجمل أسباب عدم
التوازن الذي يشوب العلاقات الإنسانية
حيث تستبد بها الفوارق بين الطبقات . ولو
كان توفيق الحكيم آنذاك من الممارسين
فحسب لمنه القانون لغير تلك التجارب
والمشاهدات دون أن تترك في نفسه أثراً
عميقاً ، شأنه شأن الممارس العادي
الذي يتحول امتحانه لعمله مجرد روتين رتيب
عمل لا يترك صدًى في قلبه ما أن يفرغ من
ساعات العمل اليومية ، ولكن في أعماق
توفيق الحكيم أودعت العناية الإلهية تلك
الجمرة المتقدة التي تؤرق بال المفكرين
والفنانين والأدباء ، فلا يرتضون الأمر
الواقع على ما هو عليه ، بل يفرضون
مؤغليين بعيداً وراء الظواهر ، متساكين عن
وضع الإنسان ومصيره ، ويقود هذا التلهف
إلى استنلاء كنه الوجود الإنساني إلى قضية
«العدل الاجتماعي» وهو ما فعله توفيق
الحكيم في أكثر من موضع من عطائه الأدبي
السخي ، ومن الجدير بالمعرفة أن نلتقي على
الصفحات التالية ببعض من صور توفيق
الحكيم التي يفصح فيها من خلال أدواته
الفنية عن تاملاته لمفاهيم العدل الاجتماعي
على ما هدته إليه تجربته بالريف المصري .

نجد الاتحاد كاملاً - على المستوى الإحساس بالظلم - بين وكيل النيابة والمتهم . ولكن المصنوع عندما يقدم ويصير يصبح بعد المثال . أنا أيضاً عولت على الأضرار . انقلب وكيل النائب العام فأصبح - بواقع من شعور بالظلم - نصيراً لمن لا نصيره . أصبح حامياً للمتهم بعد عنه احدى ثلاثة محامين كبار ، وضموهم براحتهم كلها في خدمة رجل المال القادر على دفع التعاقب بسيل غا ألعاب .

نجد في هذه القصة اذن محاولة لتسخير القانون لخدمة قوى الجاه والفساد ، واستخدامه أداة قهر وأرهاب لمن تسول له نفسه أن يخرج على القانون لا كنص مكتوب بل على القانون كمصلحة تدخل في صراع مع مصلحة أخرى . ويبدو القانون صراعاً بين مصالح ، والعدالة كتنظيف لمصلحة على غيرها تبعا للظروف الكائنية والشارعية للمجتمعات الإنسانية ، التي هي اذن حزمة من المصالح للتصاخرة المتبعة لبعضها بعضا كلها تنسى ذلك . فيصير القانون - على حد قول توفيق الحكيم - تعادلاً عسوريا وموزونا بين المصالح المتباينة .

ماذا يفعل وكيل النيابة في هذه القضية ؟ إنه يؤدي دوراً ضحكياً في خدمة العدالة . يلف سدا في وجه ابتلاع الأثري للآلاف قوة . وترجم بذلك في الواقع شيئا مما عناه توفيق الحكيم في نظريته المعروفة بالتصادفية لأن وكيل النيابة في قصة درجل المال يغلق «التعادل» بين الكبير والصغير . ويؤدي دور «الضمير» الذي يجعل الحكيم من مقوماته «الشعور بشر بلحق الغير» . ويرى أن للمجتمع كالفرد ضميراً أيضاً . يتجلى عند الإحساس بأن طائفة منه اضررت بطلاقة أخرى من أبنائه . وهذا الإحساس الاجتماعي ترجمة وكيل النيابة بفعله الذي أعاد التوازن بين طرفين من أطراف الحركة الاجتماعية المتشابكة .

إن هذه الوسيلة التي لجأ إليها الباشا المرابي لم تعجب وكيل النيابة - كما لم يعجب من قبل القاء المأمور في ديويات نائب في الأرياف» القبض على الشيخ مصغور بتهمة التشدد . لم يرض ذلك ضميره القضائي في الحائنين لأنه - على حد قوله - «اليوميات» - لا ينبغي أن تكون نصص؛ القانون أسلحة في أيدينا نضرب بها من نريد؛ ضربه في الوقت الذي نختاره . وكما أن قبض المأمور على الشيخ مصغور كان مسألة انتقامية ، فإن اتهام الباشا المرابي للفلاح

الصغير كان أيضاً مسألة انتقامية . وكما عزم وكيل النيابة في البويميات أن يفرض على الشيخ مصغور ، فقد عزم في قصة درجل المال» أن لا يتساق وراء المحامين الثلاثة الكبار الذين ، وكلهم الباشا من القاهرة للإيقاع بالفلاح الصغير .

- ٢ -

وتقوم مسرحية «الصفقة» التي نشرت عام ١٩٥٦ على وضع يشوبه ظلم اجتماعي يسيل في أن الأرض ليست لأصحابها الخفيين ، ولكنها اجنبي ، وإذا انتقلت من ملكة فيل ملك من لن يربط بها سوى رابطة استغلال ورجش . ويليك تستقل الأرض من غير مستحق إلى غير مستحق . بينما يظل أصحاب الحق فيها يحرقهم شوق أصلاً . ويتمثل في هذا الماخذ اذن علاقة غير متوازنة لأنها تتيح للغاصب المستبد ابتلاع من هو صاحب الحق المشروع ، دون أن يجد الغاصب من يصد .

ومن بين أبناء الكفر ينتبأ أيضاً طفيل يتألم له عن طريق الكسب الحرام أن يملك ناصية الكفر ، ويعمل فلاحيه في قبضة يده . . إنه الحاج عبد الموجود الذي يشتري لموت الكفر الاكثان من تاجر بالبئبر مقابل عمولة يدفعها له التاجر سرّاً . ثم لا يترك الحاج عبد الموجود الميت في كتفه أكثر من ساهتين ولا يلبث في غفلة من أهل الكفر أن يجرده منه ويبادر بالسفر إلى البندر يبيعه أو يرد للتاجر ويقبض ثمنه مع تنزّل بسيط . من كفن الأموال وينش قبروهم سيد ثروته



التي مضى بعد ذلك فرفضها للفلاحين . ومن فوائد فروضة ضامف كسبه الحرام .

هذه أيضاً علاقة غير متعادلة تتأرجح بظلم اجتماعي تستره طقوس وقوانين ظاهريه . ولكن ما يلبث أن ينتبأ في المجتمع نفسه عصر يحقق للعلاقة المختلة توازناً بعيد اليها طابع العدالة الذي كان غالباً عنها . ويتمثل هذا التبت الجديد في خيس أمين مخزن الشركة بالكفر . فقد اكتشف ماذا يفعله الحاج عبد الموجود من وراء ظهر الأهل . وظل سائناً حتى ستمت القصة التي أتاحته أن يعيد التوازن بين الكفر والحاج عبد الموجود . فيبره له خطابه قاتلاً وبعد ما جردت أموالهم من الكفن جرد نفسك من قرطين واسترهم . ويرفعه أن يعلن تنازله عن كل ديونهم قبله بل وأن يدفع لمحروس ومبركة ابني الكفر المهر وثمان الجاهز هدية منه .

وقد تمثّل في ذلك تصوير توفيق الحكيم لما يجب أن يكون عليه «العقاب» الذي يكره به المجرم عن ذنبه . فهو يقول في كتابه «التصادفية» الصادر عام ١٩٥٥ : «ومن الجريمة يجب أن يدفع لها من حرية الانسان ، بل من عمل إيجابى يوازن ويعدل العمل الذي ارتكبه . إن من يرتكب الشر ، أى من يقوم بالعمل الإرادى الذى يؤدى إلى ضرر الغير ، يجب أن يدفع الثمن بعمل إرادى يؤدى إلى منفعة الغير . . . إن من يرتكب فعلاً يضر الغير يجب أن يعادله بفعل ينفع الغير . . . فمن فعل شراً بالمجموع عليه أن يتبع خيراً يفيد المجموع . . . يجب أن يتبع لحساب المجتمع ما يعادل في الزمن والكلم جماعة الشر الذي صدر منه .

وأما بالنسبة للعلاقة غير المتوازنة بين أهل الكفر غير القادرين وبين كبار الملاك سواء أكانت الشركة الأجنبية أو املك حامد أبو راجيه ، فقد نشأت شخصية جديدة اعادت التوازن إلى نصابه . فحمل كل فلاح من فلاحى الكفر على حدة قامت شخصية جماعية متمثلة فيهم متضامنين متكافئين . وقد مكّهم هذا التضامن أن يجمعوا ما طلبته الشركة مقدماً لثمن الأرض ، وأن يذلوا ما واجههم من صعاب ، واستطاعوا في النهاية أن يشتروا الأرض ، رغم طمع الطامعين .

ويبدو توفيق الحكيم في مسرحيته هذه متفانياً أشد التفانى ، فإلى الظلم الاجتماعي الذي بدا له في «بويميات نائب في الأرياف» مقسدا متغفلاً في «البنيان

الاجتماعى للرليف المصرى كله ، صار هذا الظلم في «الصفقة» قابلا لمواجهته والتغلب عليه . وبدلا من الضبابية الزخمة التي نستمتع بها لصدفها في «اليوميات» يقدم لنا الحكيم ايميباية واضحة ومباشرة في «الصفقة» دون أن ترقى على أي حال إلى قوة عمله الأول .

- ٣ -

ويذكرنا تصوير توفيق الحكيم للمتقاضين والمحامين والقضاة والحجاب بالمصور الموزنى الماساوى «هونوريه دوميه» ، الذي رسم بريشته اللاذعة كمشروط جراح صورا من عالم المحاكم . وكذلك توفيق الحكيم يصف أهل الريف في ترددهم على المحاكم . إنهم مكندسون بباب المحكمة كالذباب وملأوا المقاعد والذئب وفاض فيضهم على الأرض والممرات فجلسوا القرفصاء كأنهم الماضية يرفعون صيرونهم الخائشة إلى القاضي وهو ينطق بالحكم كأنه راع في يده عصا .

وليست المهانة هي اللون الذي يفضي بصورة القرويين في المحاكم بل هي أيضا تخضب صورتهم في المستشفيات ، فيقول توفيق الحكيم في «يوميات نائب في الأرياف» : «مرات أذهمت بالأسرة ، إذ لم تكف العناصر لأيهل هذا القدر من التمساء . رأينا المرضى الشافقين من أصحاب الزعابيط الزرقاء يتناولون في نهم حساهم في أوان صغيرة من الألومنيوم وينظرون إلينا ، ومعنا الحكيمباش ، وكما ينظر القردة في حديقة الحيوانات إلى الحراس مع كبار الزائرين» .

وما الريف ؟

«مبان قليلة أكثرها متهدم . جحور مسقفة بحطب القطن والذرة يأوى إليها الفلاحون . إنها في لونها الأغبر الأصمرون الطين والسماد وفضلات البهائم ، وفي تكديسها ونجمتها قفورا وعزبا معشرة على بسيط المزارع ، لكنها هي نفسها قطعان من الماشية مرسله في الغيطان . هذه القطعان من البيوت التي تعيش في بطونها ديدان من الفلاحين المساكين هي كل ما تقع العين عليه في هذه البقاع .

ويحاول الحكيم أن يشخص علة ذلك الظلم الاجتماعى الذى عمق صدره ويغوص إلى الجذور التاريخية . فيقول في «حمار الحكيم» أو «حماري الفيلسوف» :

وينبئ أن يكون هناك دائما طبقة تتقدم طبقة من الثراء أو في المعرفة . غير أن الذى شوهه في أوروبا ومازال يشاهد فيها هو أن كل طبقة في أهل السلم تمديدها لكل طبقة في أسفله . هنالك تمسكك . بين الدرجات . هناك نموذج يتبع ومثل يعطى من الطبقة العليا للطبقة السفلى .

هذا ما حدث في أوروبا . أما في مصر ، فلم يحدث ذلك ، فإن الانقطاع في مصر ، كان في يد استقرراطية اجنبية من المغول أو الأتراك العثمانيين ما كانوا يعتبرون الفلاح رجلاهم بالمعنى الأوربي للكلمة ولكنهم كانوا يعبدونه عبيدهم بالمعنى الشرقى للكلمة ، بل أقل من عبيدهم فقد كان للكلب والفرس عندهم من الحرمة والكرامة والحقوق ما ليس للفلاح . هذا الفلاح الذى يتكلم لغة غير لغتهم ، نبت في أرض لم تكن أرضهم .

لقد كان القروى الفرنسى يعتبر الشريف سيدا ، ولكن السيد كان يعتبر القروى مثله فرنسا ، يحارب معه جنبا إلى جنب . أما الفلاح التركى العثمانى فكان يعتبر الفلاح المصرى من طبقة قلدة . فما كان يسع له بشرف الجنيدى ولا الفروسية ولا بشرف المصاحبة في حقل أو اجتماع . هذا عمل المولى .. وعلى هذا النحو انشطرت مصر إلى شطرين يعيبين ، وانقسمت إلى طبقتين لا تأخذ أحدهما إلى الأخرى يدا . وبدأ السلم الاجتماعى على ذلك الشكل العجيب : طبقة في أعلاه وطبقة في أسفله ، ثم لا شيء بين ذلك غير فراغ . فقد تحطم وزال في هذا السلم ما بين الأعلى والأسفل من درجات . وانقضى عهد النظام الانقطاعى في مصر . وجاءت العصور الحديثة . فلم يتغير بالطبع هذا الوضع فالملك الغنى أو الفلاح المورس الذى حل في الأرض محل السيد العثمانى ، قد ورثه كذلك في طباعه وقلده في ميزوله وعاداته .

.....

وتكا قد بلغنا في سريانا منزلا كبيرا جملا ، لا ينبت منه ضوء ولا صوت إلا ذلك الصوت الغريب ، فالتفتنا إلى الخفير خلفنا مرتعين لهذا روعنا قللا :

- دى سراية الباشا .

ثم ذكر لنا أنها مغلقة ، ولا أحد فيها غير ناظر العزبة ، يجتل منها الطابق الأرضى ، أما الطابق الأعلى فيسكنه ذلك «البوم» الذى يحدث هذا الصوت الغريب . وجعل يصف لنا هذه السراية وما فيها من اثاث ، ويقول بلهجة الريفية في أعجاب :

- آه لو كنتم تدخلوها وتفتروا عليها من جوه ا يا صلالة التى أحسن ا مايجى في ريجها بقى إلا سراية البك عبد الغنى ا

فسأناه عن هذه السراية الأخيرة ، فقال إنها في الجهة الأخرى من الجسر في عزبة واسعة لهذا البك ، وقال لنا إنها مغلقة لأن البك والتست مقيمان في العجاجة .

وبشر لنا النص بعض الملاحظات في قضية العدل الاجتماعى عند توفيق الحكيم فمن ناحية أولى : عندما يقول الأديب للمفكر أنه ينبئ أن يكون هناك على الدوام طبقة متقدمة على غيرها . وعلى هذه الطبقة المتقدمة أن تمدها لما خلفها من الطبقات . فإن الحكيم يأخذ «بالنزعة الأبوية» في الإصلاح الاجتماعى ، ويعتبر

« القاهرة »

صوت القاهرة الثقافى

أعدادها دائما متميزة

أن على القمة أن تولى القاعدة رعاية مماثل ما يوليه الأب الحرص على شؤون أسرته لأولاده المحتاجين إلى رعايته، على أن تقبل هذه الرعاية من أفراد الأسرة بالاحترام والاكبار الواجبين لمعامل الأسرة . وهذه نزعة «الإنسانية» الذين يعتبرون التقدم عطا من القادر إلى العاجزين المحرومين ، الذين ليسوا بقادرون أن يحققوا التقدم بجهودهم الذاتية . ومن دلائل النزعة الإنسانية لدى توفيق الحكيم قوله في «مصفر من الشرق» : «إذا اردت أن تعرف الصفا والسلام فاحبب على تمساع الحياة ، أولئك الضعفاء الفقراء الذين يرتعدون في شتاتهم ، عندئذ تنظفر بالسعادة» .

ومن ناحية ثانية ، فإن توفيق الحكيم في النص الذي نترسده به من كتابه «عمار الحكيم» يشير إلى الموهبة التي تزايدت اتساعا بين الطبقات وانعكست آثارها بالأخص على المجتمع الريفي . وهو إذ يجنح من ذلك فإنه يقف مع انصار «الحقوق الاجتماعية والاقتصادية» في جهودهم للتصريح من الفوارق الاجتماعية وتحقيق المساواة الفعلية بين المواطنين .

ومن ناحية ثالثة فإن توفيق الحكيم يضع يده على السبب في الفوارق الضخمة بين العاصمة وبين الأقاليم . أنه من صفة تسلمت إلى الإنسان المصري فخرت البيته المحيطة به ، تلك الصفة هي النزعة الاقتصادية إلى الاستعلاء الفردي وترك المحيط يتفقر ، كان ذلك المحيط ليس من الفرد في شيء . . وكما كان المصطفى أو التركي العشمان لا يعتبر نفسه متميلا إلى وسط القريين المحيط به ، فإن الانطباع أو البرجوازي المصري نزح إلى فصل نفسه عن أولئك الفلاحين الذين نبت بينهم . وصار يعتبر التقدم حقا له وحده دونهم . وفي قصة «رجل الموهبة» نجد أن الفنان الذي احترف التكليف على المحصول وأثرى وحصل على الباشوية رحل للاقامة بالعاصمة ودخل مجلس النواب ، وترك في القرية التي هي مصدر ثروته مندوبا له ، فأتى إليه بقلعة صغيرة ، أما الكسب الكبير فأتى إليه محمولا دون عناء أو تعب .

ومن طينة الباشا «رجل المال» أيضا حامد بك أبو راجية في مسرحية «الصفقة» فهو لا يترك القاهرة إلى الريف إلا إذا طمع في أرض يضمها إلى أملاكه أو في خادعات ومرتبات يضمهم إلى جواربه .



توفيق الحكيم

ويعود توفيق الحكيم فيقولنا في قصة «رجل المال» عما يمكن أن يقضى إليه اتساع الموهبة بين الريف والعاصمة من انعكاس لا إنساني وظالم على العلاقات بين البشر . فللباشا إطيان واسعة اشتراها أخيرا في المنطقة ، بعد أن استقرت ثروته ، وجعل فيها حديقه للفكاهة ، وركنا لتربية الدواجن . وهو يحضر من آن لأن مع الست الهانم زوجته التي تحب الإقامة في هذا المنزل الريفي الذي يسميه الفلاحون «السراية» لتبشير العتاة بحديثها في بعض فصول السنة عندما تسام القاهرة «وفي ذات يوم غضبت الست الهانم على فلاح كان يعمل مستأجرا صغيرا في أرض الباشا ، لأن طفلا من أطفال هذا الفلاح نجح على تسليق سور الحديقة واقتطف برتقالة من فوق الشجر . فأمرت باحضار الطفل وجلبه ، فلما اردت والده أن يحضنه ليدرا عنه الضرب ، امرت الست بطرد هذا المستأجر هو وزوجته وأطفاله من الأرض والعزبة فوراً . ونفذ ناظر العزبة الأمر في الحال ، فدخل دار الفلاح وكانت زوجته تظهر في حلة فوق كاتون رطل لحم جاء به من السوق مناسبة عاشوراء ، فطرحها من الدار هي وطفلها وكنوتها ، وقذف خلفها بالمرتبة والملحة والحصير والصندوق الآخر ، وهي كل انهم ، رمى بكل هذا جسر الطريق الزراعي . والرجل يقول متحججا : «انظروا في وسط السنة وزرعي مخضر في الغيط ؟ !» فلم يسمع من الناظر إلا قوله : «أخرج يا رجل من غير كلام أحسن لك !» فخرج الرجل وأولاده وهم يقول للناظر ملتصقا : اتركوا لنا فقط الوقت لتأكل رطل لحمتنا أنا والعيال ! «فرفض الناظر قائلا : الست الهانم أمرت بخروجكم في الحال يعني في الحال !»

ومن هذا النص يبين ما انتهى إليه العلاقة البشرية ذاتها بسبب اتساع الموهبة بين

طبقتي الأعيان والفلاحين . إذ نرى الحكيم يصور لنا التكرار لا بسط المعواطف الإنسانية ، فقد كان جزء الطرد القسوى الموقع على الفلاح وأسرته لأنه أراد أن يحتضن ولده ساعة جلده ليدرا عنه الضرب الذي امرت به الست الهانم . وقد كان جزء الجلب للموقع على الطفل القسوى أيضا لقاء عمل من أعمال الطفولة البريئة ، هو تسليق شجرة واقتطاف حبة برتقال . وهل كان يمكن أن يوصل مثل هذا العمل إلى ثورة زوجة الباشا العلومة لو لم تكن الموهبة بين الطرفين من الأصل بهذا الغور ؟

وفي سبيل تنفيذ ما امرت به الست الهانم في لحظة غضب غير مبرر تهلل لـ «حقوق الفلاح الضعيف» فحسب بل وكرامة الأمية أيضا ، إذ يلقي به ويأسرته وامعته الزهيدة إلى قارعة الطريق مطرودا من داره وفي وسط موسم الزراعة ، ومعنى ذلك موت محصوله الذي يعتمد عليه العام بطوله ، بل إن قرار الطرد الجائر ينفذ دون أن يتاح لأسرة الفلاح أن تتمم بأكله اللحم التي لا تطولها إلا في مناسبة عاشوراء . إن روح الاستعلاء التي تحكم العلاقة بين الأعيان من الباشوات والبيكات وبين الفلاحين لا تقتصر على أولئك السادة فحسب ، بل أننا لو رجعنا إلى «يوميات نائب في الأرياف» نجد أن تلك الروح تسلب حتى إلى جانب المحكمة الذي يدار به خرج رطب المتهمين المحبوسين من غرفة وكيل النيابة إلى فتح الشافطة كي يدخل الهواء النقي ، ويؤدي ذلك الحاجب ناظم من راتحة أولئك الفلاحين ، الذين لا يعلمون في المرتبة كثيرا ، بل ويعلمون صفاة تكشف عن تغلغل عملة العدل الاجتماعي في الريف ، أنه ليس من اللائق السماح لمثل هذه الهائمات دخول دور الحكومة . وكان دور الحكومة لعلية القوم من السادة وتابعيهم من أمثال الحاجب .

بقى أن نشير في ختام هذه الدراسة أنه ولئن بددت على عسارات توفيق الحكيم وهو يصدى لقضية العدل الاجتماعي في الريف المصري رة من التهجم القاس على أهل الريف وفلاحه ، فليس ذلك إلا ما أجل أن يشير عاطفة القارئ ووجدانه كي يتدبر على الصور التي يعرضها له مخضبة بالوان ساخنة وشديدة القناعة ، وإن يدعو إلى أن يسأل وماذا بعد ؟ هل من سبيل إلى الأوضاع اجتماعية أفضل تلبي بالكرامة الإنسانية التي هي من العدل الاجتماعي بمثابة تروأم لا يفصل عن شقيقه ؟

وطبقها في مؤلفاته ، هي خلاصة تأملاته الذاتية البحتة ، ومعارفه المكتسبة من التراث الانساني والثقافة المعاصرة ، وموروثاته العديدة التي وعلمها ، واحتكاكه بالواقع ، ولو أنه نأى بها أحيانا عن الواقع ، وما فيه من مشاكل وطنية وقومية ملحة .

لهذا كان الحكمي يعيد سنة ١٩٨١ إصدار كتابه القديمة كما هي ، بعد نحو أربعين سنة من صدور إصدارها الأولى ، دون أن يرى أنها تحتاج إلى تغيير أو حذف أو إضافة ، كما حدث بالنسبة لكتابه : من البرج العاجي (١٩٤١) و تحت المصباح الأخضر (١٩٤١) وغيرها ، لأن هذه الكتب صورة ذاته المفردة ، وليست حمولة معرفة متجددة ، تتغير من مرحلة إلى مرحلة .

وعلى المستوى الفنى ، فإن القصائد
الشعرية التى كتبها فى العشرينات ، وأهلها ما
يقرب من أربعين سنة ، عاد ودفع بها إلى
المطبعة لتصدر فى كتاب «رحلة الربيع
والخريف» (١٩٦٤) ، حين تبين أنها تعبر
عن وجدانه الخاص تعبيرا جليا . وسنعود
إليها بعد قليل .

واعتبار أن الحكمين ظهر في غضون الفلة التاريخية التي سيطرت على الحياة المصرية والعالم فيما بين الحربين العالميتين، وهي المرحلة التي أتت في مصر عقب عصر الاحياء، متخلدة بحملات البحث عن الجذور، في غير انفصال عن العالم المعاصر، فإن قضية القديم والجديد تعتبر من القضايا الأساسية التي واجهها كثيرا في مؤلفاته، وكان موقفه منها واضحا، في إطار الاحتياطية من سافها.

ووجهة نظر الحكيم - التي لا تفصل
عن اتجاهه المسرحي والروائي الذي استقاه
من الشكل الأوروبي الحديث - تتلخص في
أن الفن ينبع من الأرض ، من التقاليد
وكنوز الماضي ، مع الاستيعاب الكامل
للحضارة الحديثة .

إن الجديد يخرج من القديم ، إما يسر أو القسر ، كما يخرج المولود من بذرة الأب ، ثم يكتسب شخصيته أثناء اتصاله بالأجواء الحياتية .

وعليها أن ننظر إلى أعمال الحكيم في إطار هذا المفهوم الذي يتعامل بلا حرج مع البنى الفنية المختلفة، شرقية وغربية، متوارثة من الداخل أو وافدة من الخارج، بالطريقة التي تحقق التجانس بين العناصر الفنية

آراء الحكيم في الذات والحرية والتراث والعالم

قبیل فرج

ولأن الحكيم كان دائم البحث والتأمل على المستويين الابداعي والفكري ، أو الفنى والنقدى ، فإن قدرة النقاد على تحديد المفاهيم الكلية التى صاغها الحكيم فيها كتب من نقد انطباعى ، وما تعرض له من قضايا ومشاكل ثقافية وسياسية واجتماعية ، ستضع انتاجه الأدبى بالتالى فى دائرة الضميمة .

ومن ثمّ يسهل تحليل وتفسير وتقييم هذا الإنتاج ، بأعلى درجة من الدقة والوضوح ، خاصة وأنّ الحكيم من الأدباء القلائل الذين يضرب به المثل في الإخلاص للفن ، وبفضل تطابق موقفه من أدبه ، وتساوق إبداعه مع أفكاره .. هذه الأفكار التي لم يتوقف طوال حياته عن إعلانها المرة بعد المرة ، إن فيها كتبه بقلمه ، أو قاله في المحادثات التي عقدت معه ، وجمع أكرها في كتب .

ولست أريد بهذا أن أخل من قيمة الفكر
النظري على قيمة المبدع الفنان صاحب
المكانة المرموقة ، لأن الحكيم المبدع - في
تقدير كل من كتب عنه - هو الباقي على
الزمن . ولم تكن شهرته العربية التي
ملأت الدنيا وشغلت الناس إلا ثمرة فنه
الذي قرأه وشاهده بعد ذلك باستمعاع كبير
كثير من حيا . في أنحاء العالم .

ومن البداية لابد من الإشارة إلى أن أفكار الحكيم التي تتضمنها هذه الكتب،

يمثل تسوفيق الحكيم (١٩٨٨) - (١٩٨٧)، في حياتنا الثقافية المعاصرة، قيمة كبيرة لا خلاف عليها بين الكتاب والفنّان. تتجلى هذه القيمة أوضح ما تكون في أعماله المسرحية الرائعة، وفي مقدماتها «أهل الكهف» (١٩٣٣). كما تتجلى في روايته «عذرة الروح» (١٩٣٣)، و«ديوريات» (١٩٣٧)، وفي نثريته «الأزهار» (١٩٣٧)، وفي قصصه القصيرة، وكتابات الأدبية المتنوعة، التي تعبر عن حساسية فنية بالغة الرفاهة.

ولا سبيل إلى فهم هذا الإنتاج الغزير،
الحافل بالأفكار والتجارب والرؤى، إلا
بالتعرف على المفاهيم النظرية التي طرحها
وتوليف الحكيم في مجموعة من كتبه، تناولنا
فيها، في العدد الماضي، كتابه «فن الأدب»
(١٩٥٢)، بصفتها أنضج تعبير عن هذه
الرؤية.

وفي هذا العدد نتابع ، من خلال بعض كتبه الأخرى ، رصد أبعاد هذه الرؤية ، التي تشكل قسما من عالمه الفنى والفكرى ، الذى ينبع من السياق الاجتماعى والواقع التاريخى الذى عاصره ، سواء إيجاباً أو سلباً .

التعددية، وتحفظ أصول العمل المبدع كعمل إنسانى، يتصل بذات الإنسان فى الكون .

والحكيم من الكتاب الذين يرفعون من قيمة التجربة العملية الحية، أى الواقعية، كمصدر للروح والإبداع، بينما لا يرى فى الكتب «الصغراء»، إذا ما قورنت بالحياة والبشر، إلا حصراً قساحاً، يؤدى المكورف عليها إلى الانفصال عن المحيط الزاخر المقعم بالأحداث والألوان. ولا نعتى المحاكاة للقديم إلا العقم الذى لا يفيد .

واستلزام الواقع على ما فيه من نقص، مثل استلزام المناخ الشعبية، بمثابة إسهاء أو بحث، وهو أصعب من مالا من الخيال، شرط أن ندرك جيداً الفرق بين تلوين الوقائع بطريقة تقريرية سطحية، كما يفعل الصحفي فى صفحة الخواث، وبين التعبير الفنى للأدب عن المواقف والمشاعر والأحاسسات الإنسانية الصادقة، التى تكشف بقوة الملاحظة عما وراءها من قوانين وحقائق كلية خالصة، تولد بأسلوب الكاتب الأصل ولادة جديدة مبتكرة، لم يسبق إليها، ولم نسمعها أذن .

والأسلوب الجديد، أو الخلق الجديد، عند الحكيم، لا يتأتى لكاتب إلا بعد كفاح طويل من الصبر والبحث والكشف عن القيم الفنية والوسائل التعبيرية . فالمعمل الفنى يختلف بشدة عن مادته الخام الأولية . إنه الخلق الجديد المستقل عن هذه المادة، الذى يضيف لى عالماً قارة جديدة غريبة، ذات نراه لا عهد لنا به .

ويحترف الحكيم فى كتابه «تحت المصباح الأخضر» (ص ٨١)، بأنه اعتمد فى أهم أعماله الروائية وهى : «وصوة الروح» و «بوسيمات نسائب فى الأرياف»، على الواقع .. ذلك الواقع الذى لا يفهم فى صفاته إلا بالخيال والحقيقة التى لا يلبس جوهراً إلا بالعلم والنموذج الحى الذى ينتزع من الذاكرة .

ولو رجعنا لى كلمة المؤلف التى وضعها الحكيم لمسيرته المبكرة «المراة الجديدة» (كتاب اليوم، سبتمبر ١٩٥٢) سنطالع إنسارة واضحة لى أن تفصلياً العصر ومشكلات المجتمع كانت معبى الوحى له .

وبحسب هذا الموقف، يرى الحكيم أن الأدب المصرى أدب صناعة . ويفهم من سياق كتاباته أن الصناعة مرادف للكتاب

والزيف كلاهما بعيد عن الفطرة السليمة، ليس فقط بسبب العناية الزائدة بالغة والشوش والزخارف، أكثر من المعنى والمضمون، ولكن لأن هذا الأدب المصنوع حبس الغرف المغلقة، والمشارقة، لا أدب الهواء الطلق، أدب الحياة والأشواق الذهنية المضيئة الصادقة، التى لا يتخفى فيها شيء، بل يسفر فيه القلب والنفس عن أعماقها، ويتعرضان للتشريح أمام البشرية والزمن «تحت المصباح الأخضر» (ص ٧٢) .

يلكر الحكيم فى مواضع عديدة من كتبه أن الذات الفردية مقدمة على الجنس البشرى . ويرى فى مواضع أخرى أن الشعب هو الذى يثبت الفن، ويمجد نوعه وكيافته . وعنده أن جمهور المسرح هو الذى يبرجد المؤلف للمسرحى، ويشع على الدولة، بعد ذلك، أن تكشف الأزهار للفن، حتى تتقدم بالشعب .

ومثل هذه الدعوة التى تحملها الدولة يمكن قولها، رغم أنها لا تتركز التناقض الممكن بين الثقافة والسلطة، فى مرحلة كانت الدولة تحضى فيها - قبل الثورة - بالفن الرفيع للامراء والسادة ووجهاء المدن، ولا تقدم للشعب إلا الفنون الهابطة، التى تحاطب الغرائز والحواس .

والعالم فى نظر الحكيم فكر ومادة، فن وحياة، فنان وإنسان، حكمة وقدر، أو عقل وروح وصبر. وبين من جهة، وجسد وغريزة ودم وعلم من جهة مقابلة، وصراعها لطلب التوازن، كما أوضع فى كتابه «التعاطلية» (١٩٥٥)، ضرورى أن «فنا استمرار الحياة» . ورفع المقاصد المادية وطغيان القوى الإيمانية خطر دامم يودى

ترسيم كسيم

يقظة الفكر

سيرة الحكيم
١٩٥٢ - ١٩٥٣
١٩٥٤ - ١٩٥٥
١٩٥٦ - ١٩٥٧
١٩٥٨ - ١٩٥٩
١٩٦٠ - ١٩٦١
١٩٦٢ - ١٩٦٣
١٩٦٤ - ١٩٦٥
١٩٦٦ - ١٩٦٧
١٩٦٨ - ١٩٦٩
١٩٧٠ - ١٩٧١
١٩٧٢ - ١٩٧٣
١٩٧٤ - ١٩٧٥
١٩٧٦ - ١٩٧٧
١٩٧٨ - ١٩٧٩
١٩٨٠ - ١٩٨١
١٩٨٢ - ١٩٨٣
١٩٨٤ - ١٩٨٥
١٩٨٦ - ١٩٨٧
١٩٨٨ - ١٩٨٩
١٩٩٠ - ١٩٩١
١٩٩٢ - ١٩٩٣
١٩٩٤ - ١٩٩٥
١٩٩٦ - ١٩٩٧
١٩٩٨ - ١٩٩٩
٢٠٠٠ - ٢٠٠١
٢٠٠٢ - ٢٠٠٣
٢٠٠٤ - ٢٠٠٥
٢٠٠٦ - ٢٠٠٧
٢٠٠٨ - ٢٠٠٩
٢٠١٠ - ٢٠١١
٢٠١٢ - ٢٠١٣
٢٠١٤ - ٢٠١٥
٢٠١٦ - ٢٠١٧
٢٠١٨ - ٢٠١٩
٢٠٢٠ - ٢٠٢١
٢٠٢٢ - ٢٠٢٣
٢٠٢٤ - ٢٠٢٥
٢٠٢٦ - ٢٠٢٧
٢٠٢٨ - ٢٠٢٩
٢٠٣٠ - ٢٠٣١
٢٠٣٢ - ٢٠٣٣
٢٠٣٤ - ٢٠٣٥
٢٠٣٦ - ٢٠٣٧
٢٠٣٨ - ٢٠٣٩
٢٠٤٠ - ٢٠٤١
٢٠٤٢ - ٢٠٤٣
٢٠٤٤ - ٢٠٤٥
٢٠٤٦ - ٢٠٤٧
٢٠٤٨ - ٢٠٤٩
٢٠٥٠ - ٢٠٥١
٢٠٥٢ - ٢٠٥٣
٢٠٥٤ - ٢٠٥٥
٢٠٥٦ - ٢٠٥٧
٢٠٥٨ - ٢٠٥٩
٢٠٦٠ - ٢٠٦١
٢٠٦٢ - ٢٠٦٣
٢٠٦٤ - ٢٠٦٥
٢٠٦٦ - ٢٠٦٧
٢٠٦٨ - ٢٠٦٩
٢٠٧٠ - ٢٠٧١
٢٠٧٢ - ٢٠٧٣
٢٠٧٤ - ٢٠٧٥
٢٠٧٦ - ٢٠٧٧
٢٠٧٨ - ٢٠٧٩
٢٠٨٠ - ٢٠٨١
٢٠٨٢ - ٢٠٨٣
٢٠٨٤ - ٢٠٨٥
٢٠٨٦ - ٢٠٨٧
٢٠٨٨ - ٢٠٨٩
٢٠٩٠ - ٢٠٩١
٢٠٩٢ - ٢٠٩٣
٢٠٩٤ - ٢٠٩٥
٢٠٩٦ - ٢٠٩٧
٢٠٩٨ - ٢٠٩٩
٢١٠٠ - ٢١٠١
٢١٠٢ - ٢١٠٣
٢١٠٤ - ٢١٠٥
٢١٠٦ - ٢١٠٧
٢١٠٨ - ٢١٠٩
٢١١٠ - ٢١١١
٢١١٢ - ٢١١٣
٢١١٤ - ٢١١٥
٢١١٦ - ٢١١٧
٢١١٨ - ٢١١٩
٢١٢٠ - ٢١٢١
٢١٢٢ - ٢١٢٣
٢١٢٤ - ٢١٢٥
٢١٢٦ - ٢١٢٧
٢١٢٨ - ٢١٢٩
٢١٣٠ - ٢١٣١
٢١٣٢ - ٢١٣٣
٢١٣٤ - ٢١٣٥
٢١٣٦ - ٢١٣٧
٢١٣٨ - ٢١٣٩
٢١٤٠ - ٢١٤١
٢١٤٢ - ٢١٤٣
٢١٤٤ - ٢١٤٥
٢١٤٦ - ٢١٤٧
٢١٤٨ - ٢١٤٩
٢١٥٠ - ٢١٥١
٢١٥٢ - ٢١٥٣
٢١٥٤ - ٢١٥٥
٢١٥٦ - ٢١٥٧
٢١٥٨ - ٢١٥٩
٢١٦٠ - ٢١٦١
٢١٦٢ - ٢١٦٣
٢١٦٤ - ٢١٦٥
٢١٦٦ - ٢١٦٧
٢١٦٨ - ٢١٦٩
٢١٧٠ - ٢١٧١
٢١٧٢ - ٢١٧٣
٢١٧٤ - ٢١٧٥
٢١٧٦ - ٢١٧٧
٢١٧٨ - ٢١٧٩
٢١٨٠ - ٢١٨١
٢١٨٢ - ٢١٨٣
٢١٨٤ - ٢١٨٥
٢١٨٦ - ٢١٨٧
٢١٨٨ - ٢١٨٩
٢١٩٠ - ٢١٩١
٢١٩٢ - ٢١٩٣
٢١٩٤ - ٢١٩٥
٢١٩٦ - ٢١٩٧
٢١٩٨ - ٢١٩٩
٢٢٠٠ - ٢٢٠١
٢٢٠٢ - ٢٢٠٣
٢٢٠٤ - ٢٢٠٥
٢٢٠٦ - ٢٢٠٧
٢٢٠٨ - ٢٢٠٩
٢٢١٠ - ٢٢١١
٢٢١٢ - ٢٢١٣
٢٢١٤ - ٢٢١٥
٢٢١٦ - ٢٢١٧
٢٢١٨ - ٢٢١٩
٢٢٢٠ - ٢٢٢١
٢٢٢٢ - ٢٢٢٣
٢٢٢٤ - ٢٢٢٥
٢٢٢٦ - ٢٢٢٧
٢٢٢٨ - ٢٢٢٩
٢٢٣٠ - ٢٢٣١
٢٢٣٢ - ٢٢٣٣
٢٢٣٤ - ٢٢٣٥
٢٢٣٦ - ٢٢٣٧
٢٢٣٨ - ٢٢٣٩
٢٢٤٠ - ٢٢٤١
٢٢٤٢ - ٢٢٤٣
٢٢٤٤ - ٢٢٤٥
٢٢٤٦ - ٢٢٤٧
٢٢٤٨ - ٢٢٤٩
٢٢٥٠ - ٢٢٥١
٢٢٥٢ - ٢٢٥٣
٢٢٥٤ - ٢٢٥٥
٢٢٥٦ - ٢٢٥٧
٢٢٥٨ - ٢٢٥٩
٢٢٦٠ - ٢٢٦١
٢٢٦٢ - ٢٢٦٣
٢٢٦٤ - ٢٢٦٥
٢٢٦٦ - ٢٢٦٧
٢٢٦٨ - ٢٢٦٩
٢٢٧٠ - ٢٢٧١
٢٢٧٢ - ٢٢٧٣
٢٢٧٤ - ٢٢٧٥
٢٢٧٦ - ٢٢٧٧
٢٢٧٨ - ٢٢٧٩
٢٢٨٠ - ٢٢٨١
٢٢٨٢ - ٢٢٨٣
٢٢٨٤ - ٢٢٨٥
٢٢٨٦ - ٢٢٨٧
٢٢٨٨ - ٢٢٨٩
٢٢٩٠ - ٢٢٩١
٢٢٩٢ - ٢٢٩٣
٢٢٩٤ - ٢٢٩٥
٢٢٩٦ - ٢٢٩٧
٢٢٩٨ - ٢٢٩٩
٢٣٠٠ - ٢٣٠١
٢٣٠٢ - ٢٣٠٣
٢٣٠٤ - ٢٣٠٥
٢٣٠٦ - ٢٣٠٧
٢٣٠٨ - ٢٣٠٩
٢٣١٠ - ٢٣١١
٢٣١٢ - ٢٣١٣
٢٣١٤ - ٢٣١٥
٢٣١٦ - ٢٣١٧
٢٣١٨ - ٢٣١٩
٢٣٢٠ - ٢٣٢١
٢٣٢٢ - ٢٣٢٣
٢٣٢٤ - ٢٣٢٥
٢٣٢٦ - ٢٣٢٧
٢٣٢٨ - ٢٣٢٩
٢٣٣٠ - ٢٣٣١
٢٣٣٢ - ٢٣٣٣
٢٣٣٤ - ٢٣٣٥
٢٣٣٦ - ٢٣٣٧
٢٣٣٨ - ٢٣٣٩
٢٣٤٠ - ٢٣٤١
٢٣٤٢ - ٢٣٤٣
٢٣٤٤ - ٢٣٤٥
٢٣٤٦ - ٢٣٤٧
٢٣٤٨ - ٢٣٤٩
٢٣٥٠ - ٢٣٥١
٢٣٥٢ - ٢٣٥٣
٢٣٥٤ - ٢٣٥٥
٢٣٥٦ - ٢٣٥٧
٢٣٥٨ - ٢٣٥٩
٢٣٦٠ - ٢٣٦١
٢٣٦٢ - ٢٣٦٣
٢٣٦٤ - ٢٣٦٥
٢٣٦٦ - ٢٣٦٧
٢٣٦٨ - ٢٣٦٩
٢٣٧٠ - ٢٣٧١
٢٣٧٢ - ٢٣٧٣
٢٣٧٤ - ٢٣٧٥
٢٣٧٦ - ٢٣٧٧
٢٣٧٨ - ٢٣٧٩
٢٣٨٠ - ٢٣٨١
٢٣٨٢ - ٢٣٨٣
٢٣٨٤ - ٢٣٨٥
٢٣٨٦ - ٢٣٨٧
٢٣٨٨ - ٢٣٨٩
٢٣٩٠ - ٢٣٩١
٢٣٩٢ - ٢٣٩٣
٢٣٩٤ - ٢٣٩٥
٢٣٩٦ - ٢٣٩٧
٢٣٩٨ - ٢٣٩٩
٢٤٠٠ - ٢٤٠١
٢٤٠٢ - ٢٤٠٣
٢٤٠٤ - ٢٤٠٥
٢٤٠٦ - ٢٤٠٧
٢٤٠٨ - ٢٤٠٩
٢٤١٠ - ٢٤١١
٢٤١٢ - ٢٤١٣
٢٤١٤ - ٢٤١٥
٢٤١٦ - ٢٤١٧
٢٤١٨ - ٢٤١٩
٢٤٢٠ - ٢٤٢١
٢٤٢٢ - ٢٤٢٣
٢٤٢٤ - ٢٤٢٥
٢٤٢٦ - ٢٤٢٧
٢٤٢٨ - ٢٤٢٩
٢٤٣٠ - ٢٤٣١
٢٤٣٢ - ٢٤٣٣
٢٤٣٤ - ٢٤٣٥
٢٤٣٦ - ٢٤٣٧
٢٤٣٨ - ٢٤٣٩
٢٤٤٠ - ٢٤٤١
٢٤٤٢ - ٢٤٤٣
٢٤٤٤ - ٢٤٤٥
٢٤٤٦ - ٢٤٤٧
٢٤٤٨ - ٢٤٤٩
٢٤٥٠ - ٢٤٥١
٢٤٥٢ - ٢٤٥٣
٢٤٥٤ - ٢٤٥٥
٢٤٥٦ - ٢٤٥٧
٢٤٥٨ - ٢٤٥٩
٢٤٦٠ - ٢٤٦١
٢٤٦٢ - ٢٤٦٣
٢٤٦٤ - ٢٤٦٥
٢٤٦٦ - ٢٤٦٧
٢٤٦٨ - ٢٤٦٩
٢٤٧٠ - ٢٤٧١
٢٤٧٢ - ٢٤٧٣
٢٤٧٤ - ٢٤٧٥
٢٤٧٦ - ٢٤٧٧
٢٤٧٨ - ٢٤٧٩
٢٤٨٠ - ٢٤٨١
٢٤٨٢ - ٢٤٨٣
٢٤٨٤ - ٢٤٨٥
٢٤٨٦ - ٢٤٨٧
٢٤٨٨ - ٢٤٨٩
٢٤٩٠ - ٢٤٩١
٢٤٩٢ - ٢٤٩٣
٢٤٩٤ - ٢٤٩٥
٢٤٩٦ - ٢٤٩٧
٢٤٩٨ - ٢٤٩٩
٢٥٠٠ - ٢٥٠١
٢٥٠٢ - ٢٥٠٣
٢٥٠٤ - ٢٥٠٥
٢٥٠٦ - ٢٥٠٧
٢٥٠٨ - ٢٥٠٩
٢٥١٠ - ٢٥١١
٢٥١٢ - ٢٥١٣
٢٥١٤ - ٢٥١٥
٢٥١٦ - ٢٥١٧
٢٥١٨ - ٢٥١٩
٢٥٢٠ - ٢٥٢١
٢٥٢٢ - ٢٥٢٣
٢٥٢٤ - ٢٥٢٥
٢٥٢٦ - ٢٥٢٧
٢٥٢٨ - ٢٥٢٩
٢٥٣٠ - ٢٥٣١
٢٥٣٢ - ٢٥٣٣
٢٥٣٤ - ٢٥٣٥
٢٥٣٦ - ٢٥٣٧
٢٥٣٨ - ٢٥٣٩
٢٥٤٠ - ٢٥٤١
٢٥٤٢ - ٢٥٤٣
٢٥٤٤ - ٢٥٤٥
٢٥٤٦ - ٢٥٤٧
٢٥٤٨ - ٢٥٤٩
٢٥٥٠ - ٢٥٥١
٢٥٥٢ - ٢٥٥٣
٢٥٥٤ - ٢٥٥٥
٢٥٥٦ - ٢٥٥٧
٢٥٥٨ - ٢٥٥٩
٢٥٦٠ - ٢٥٦١
٢٥٦٢ - ٢٥٦٣
٢٥٦٤ - ٢٥٦٥
٢٥٦٦ - ٢٥٦٧
٢٥٦٨ - ٢٥٦٩
٢٥٧٠ - ٢٥٧١
٢٥٧٢ - ٢٥٧٣
٢٥٧٤ - ٢٥٧٥
٢٥٧٦ - ٢٥٧٧
٢٥٧٨ - ٢٥٧٩
٢٥٨٠ - ٢٥٨١
٢٥٨٢ - ٢٥٨٣
٢٥٨٤ - ٢٥٨٥
٢٥٨٦ - ٢٥٨٧
٢٥٨٨ - ٢٥٨٩
٢٥٩٠ - ٢٥٩١
٢٥٩٢ - ٢٥٩٣
٢٥٩٤ - ٢٥٩٥
٢٥٩٦ - ٢٥٩٧
٢٥٩٨ - ٢٥٩٩
٢٦٠٠ - ٢٦٠١
٢٦٠٢ - ٢٦٠٣
٢٦٠٤ - ٢٦٠٥
٢٦٠٦ - ٢٦٠٧
٢٦٠٨ - ٢٦٠٩
٢٦١٠ - ٢٦١١
٢٦١٢ - ٢٦١٣
٢٦١٤ - ٢٦١٥
٢٦١٦ - ٢٦١٧
٢٦١٨ - ٢٦١٩
٢٦٢٠ - ٢٦٢١
٢٦٢٢ - ٢٦٢٣
٢٦٢٤ - ٢٦٢٥
٢٦٢٦ - ٢٦٢٧
٢٦٢٨ - ٢٦٢٩
٢٦٣٠ - ٢٦٣١
٢٦٣٢ - ٢٦٣٣
٢٦٣٤ - ٢٦٣٥
٢٦٣٦ - ٢٦٣٧
٢٦٣٨ - ٢٦٣٩
٢٦٤٠ - ٢٦٤١
٢٦٤٢ - ٢٦٤٣
٢٦٤٤ - ٢٦٤٥
٢٦٤٦ - ٢٦٤٧
٢٦٤٨ - ٢٦٤٩
٢٦٥٠ - ٢٦٥١
٢٦٥٢ - ٢٦٥٣
٢٦٥٤ - ٢٦٥٥
٢٦٥٦ - ٢٦٥٧
٢٦٥٨ - ٢٦٥٩
٢٦٦٠ - ٢٦٦١
٢٦٦٢ - ٢٦٦٣
٢٦٦٤ - ٢٦٦٥
٢٦٦٦ - ٢٦٦٧
٢٦٦٨ - ٢٦٦٩
٢٦٧٠ - ٢٦٧١
٢٦٧٢ - ٢٦٧٣
٢٦٧٤ - ٢٦٧٥
٢٦٧٦ - ٢٦٧٧
٢٦٧٨ - ٢٦٧٩
٢٦٨٠ - ٢٦٨١
٢٦٨٢ - ٢٦٨٣
٢٦٨٤ - ٢٦٨٥
٢٦٨٦ - ٢٦٨٧
٢٦٨٨ - ٢٦٨٩
٢٦٩٠ - ٢٦٩١
٢٦٩٢ - ٢٦٩٣
٢٦٩٤ - ٢٦٩٥
٢٦٩٦ - ٢٦٩٧
٢٦٩٨ - ٢٦٩٩
٢٧٠٠ - ٢٧٠١
٢٧٠٢ - ٢٧٠٣
٢٧٠٤ - ٢٧٠٥
٢٧٠٦ - ٢٧٠٧
٢٧٠٨ - ٢٧٠٩
٢٧١٠ - ٢٧١١
٢٧١٢ - ٢٧١٣
٢٧١٤ - ٢٧١٥
٢٧١٦ - ٢٧١٧
٢٧١٨ - ٢٧١٩
٢٧٢٠ - ٢٧٢١
٢٧٢٢ - ٢٧٢٣
٢٧٢٤ - ٢٧٢٥
٢٧٢٦ - ٢٧٢٧
٢٧٢٨ - ٢٧٢٩
٢٧٣٠ - ٢٧٣١
٢٧٣٢ - ٢٧٣٣
٢٧٣٤ - ٢٧٣٥
٢٧٣٦ - ٢٧٣٧
٢٧٣٨ - ٢٧٣٩
٢٧٤٠ - ٢٧٤١
٢٧٤٢ - ٢٧٤٣
٢٧٤٤ - ٢٧٤٥
٢٧٤٦ - ٢٧٤٧
٢٧٤٨ - ٢٧٤٩
٢٧٥٠ - ٢٧٥١
٢٧٥٢ - ٢٧٥٣
٢٧٥٤ - ٢٧٥٥
٢٧٥٦ - ٢٧٥٧
٢٧٥٨ - ٢٧٥٩
٢٧٦٠ - ٢٧٦١
٢٧٦٢ - ٢٧٦٣
٢٧٦٤ - ٢٧٦٥
٢٧٦٦ - ٢٧٦٧
٢٧٦٨ - ٢٧٦٩
٢٧٧٠ - ٢٧٧١
٢٧٧٢ - ٢٧٧٣
٢٧٧٤ - ٢٧٧٥
٢٧٧٦ - ٢٧٧٧
٢٧٧٨ - ٢٧٧٩
٢٧٨٠ - ٢٧٨١
٢٧٨٢ - ٢٧٨٣
٢٧٨٤ - ٢٧٨٥
٢٧٨٦ - ٢٧٨٧
٢٧٨٨ - ٢٧٨٩
٢٧٩٠ - ٢٧٩١
٢٧٩٢ - ٢٧٩٣
٢٧٩٤ - ٢٧٩٥
٢٧٩٦ - ٢٧٩٧
٢٧٩٨ - ٢٧٩٩
٢٨٠٠ - ٢٨٠١
٢٨٠٢ - ٢٨٠٣
٢٨٠٤ - ٢٨٠٥
٢٨٠٦ - ٢٨٠٧
٢٨٠٨ - ٢٨٠٩
٢٨١٠ - ٢٨١١
٢٨١٢ - ٢٨١٣
٢٨١٤ - ٢٨١٥
٢٨١٦ - ٢٨١٧
٢٨١٨ - ٢٨١٩
٢٨٢٠ - ٢٨٢١
٢٨٢٢ - ٢٨٢٣
٢٨٢٤ - ٢٨٢٥
٢٨٢٦ - ٢٨٢٧
٢٨٢٨ - ٢٨٢٩
٢٨٣٠ - ٢٨٣١
٢٨٣٢ - ٢٨٣٣
٢٨٣٤ - ٢٨٣٥
٢٨٣٦ - ٢٨٣٧
٢٨٣٨ - ٢٨٣٩
٢٨٤٠ - ٢٨٤١
٢٨٤٢ - ٢٨٤٣
٢٨٤٤ - ٢٨٤٥
٢٨٤٦ - ٢٨٤٧
٢٨٤٨ - ٢٨٤٩
٢٨٥٠ - ٢٨٥١
٢٨٥٢ - ٢٨٥٣
٢٨٥٤ - ٢٨٥٥
٢٨٥٦ - ٢٨٥٧
٢٨٥٨ - ٢٨٥٩
٢٨٦٠ - ٢٨٦١
٢٨٦٢ - ٢٨٦٣
٢٨٦٤ - ٢٨٦٥
٢٨٦٦ - ٢٨٦٧
٢٨٦٨ - ٢٨٦٩
٢٨٧٠ - ٢٨٧١
٢٨٧٢ - ٢٨٧٣
٢٨٧٤ - ٢٨٧٥
٢٨٧٦ - ٢٨٧٧
٢٨٧٨ - ٢٨٧٩
٢٨٨٠ - ٢٨٨١
٢٨٨٢ - ٢٨٨٣
٢٨٨٤ - ٢٨٨٥
٢٨٨٦ - ٢٨٨٧
٢٨٨٨ - ٢٨٨٩
٢٨٩٠ - ٢٨٩١
٢٨٩٢ - ٢٨٩٣
٢٨٩٤ - ٢٨٩٥
٢٨٩٦ - ٢٨٩٧
٢٨٩٨ - ٢٨٩٩
٢٩٠٠ - ٢٩٠١
٢٩٠٢ - ٢٩٠٣
٢٩٠٤ - ٢٩٠٥
٢٩٠٦ - ٢٩٠٧
٢٩٠٨ - ٢٩٠٩
٢٩١٠ - ٢٩١١
٢٩١٢ - ٢٩١٣
٢٩١٤ - ٢٩١٥
٢٩١٦ - ٢٩١٧
٢٩١٨ - ٢٩١٩
٢٩٢٠ - ٢٩٢١
٢٩٢٢ - ٢٩٢٣
٢٩٢٤ - ٢٩٢٥
٢٩٢٦ - ٢٩٢٧
٢٩٢٨ - ٢٩٢٩
٢٩٣٠ - ٢٩٣١
٢٩٣٢ - ٢٩٣٣
٢٩٣٤ - ٢٩٣٥
٢٩٣٦ - ٢٩٣٧
٢٩٣٨ - ٢٩٣٩
٢٩٤٠ - ٢٩٤١
٢٩٤٢ - ٢٩٤٣
٢٩٤٤ - ٢٩٤٥
٢٩٤٦ - ٢٩٤٧
٢٩٤٨ - ٢٩٤٩
٢٩٥٠ - ٢٩٥١
٢٩٥٢ - ٢٩٥٣
٢٩٥٤ - ٢٩٥٥
٢٩٥٦ - ٢٩٥٧
٢٩٥٨ - ٢٩٥٩
٢٩٦٠ - ٢٩٦١
٢٩٦٢ - ٢٩٦٣
٢٩٦٤ - ٢٩٦٥
٢٩٦٦ - ٢٩٦٧
٢٩٦٨ - ٢٩٦٩
٢٩٧٠ - ٢٩٧١
٢٩٧٢ - ٢٩٧٣
٢٩٧٤ - ٢٩٧٥
٢٩٧٦ - ٢٩٧٧
٢٩٧٨ - ٢٩٧٩
٢٩٨٠ - ٢٩٨١
٢٩٨٢ - ٢٩٨٣
٢٩٨٤ - ٢٩٨٥
٢٩٨٦ - ٢٩٨٧
٢٩٨٨ - ٢٩٨٩
٢٩٩٠ - ٢٩٩١
٢٩٩٢ - ٢٩٩٣
٢٩٩٤ - ٢٩٩٥
٢٩٩٦ - ٢٩٩٧
٢٩٩٨ - ٢٩٩٩
٣٠٠٠ - ٣٠٠١
٣٠٠٢ - ٣٠٠٣
٣٠٠٤ - ٣٠٠٥
٣٠٠٦ - ٣٠٠٧
٣٠٠٨ - ٣٠٠٩
٣٠١٠ - ٣٠١١
٣٠١٢ - ٣٠١٣
٣٠١٤ - ٣٠١٥
٣٠١٦ - ٣٠١٧
٣٠١٨ - ٣٠١٩
٣٠٢٠ - ٣٠٢١
٣٠٢٢ - ٣٠٢٣
٣٠٢٤ - ٣٠٢٥
٣٠٢٦ - ٣٠٢٧
٣٠٢٨ - ٣٠٢٩
٣٠٣٠ - ٣٠٣١
٣٠٣٢ - ٣٠٣٣
٣٠٣٤ - ٣٠٣٥
٣٠٣٦ - ٣٠٣٧
٣٠٣٨ - ٣٠٣٩
٣٠٤٠ - ٣٠٤١
٣٠٤٢ - ٣٠٤٣
٣٠٤٤ - ٣٠٤٥
٣٠٤٦ -



التي تطلعت إليها حياتنا الفنية والسياسية في النصف الأول من هذا القرن . فلما يد عنه من فتح كل الأبواب والتوافد على العالم ، ونشيل كل الأنواع والأساليب والأفكار والمذاهب ، لئلا يجمد الأدب ، أو يجمد الحياة ، في قالب واحد ، مهما كانت قيمته ، لأن الحياة الفنية والسياسية لا تزدهر ، في نظره ، إلا بتنوع الأساليب ، واختلاف الاتجاهات ، وتعدد المذاهب والمؤثرات .

ووقوف توفيق الحكيم على التيارات الفنية الحديثة في عواصم العالم ، واستجابته السريعة لها ، لا يحتاج إلى اثبات على المثون ، حتى تلك التيارات التي تصدر عن اللاوعي ، ولا تخضع ، كما تخضع الفن الكلاسي ، للعقل والنظام الصارم .

فأثناء وجوده في باريس فيما بين ١٩٢٥ - ١٩٢٨ ، أغراه الفن الحديث ، فانتصل بالحرية السريالية إبان ازدهارها ، متجاهلا في نفس الوقت التيارات الواقعية التقدمية ، وكتب تحت تأثيرها مجموعة من القصائد الشئرية ، صدرت سنة ١٩٢٤ ، أعلن في مقدمتها ضمنا تأييده لحركة الشعر الجديد في مصر ، التي كانت محل صراع شديد بين الرجعية الفكرية المتمسكة بعمود الشعر ، وبين دعاة التجديد والشورى على هذا العمود ، وهل كل ما يمثله من مفاهيم بالية تجرأها العصر .

ولس لم يكن في شخصية الحكيم واستعداداته الفطرية ما يتلاقى مع هذا الاتجاه السريالي ، الذي يقدم الحرية على كل شيء آخر ، لما تأثر به ، ولما جرؤ على كتابة هذه القصائد الشئرية الغريبة على الحركة الثقافية في بلاده ، التي لا تلتزم فيها هذه القصائد بوزن أو موضوع أو معنى ، غير ما تحمله ذات الصياغة ، وتخرج به على كل منطق .

وقد ظل هذا الطبع الذي ظهر في شبابه الباكر ملازما للحكيم ، منذ أول عهده بالفن ، حتى بعد أن أنفضت الستون .

وليس بعيدا عن الأفهام تعاطف الحكيم في الستينات مع تيار اللا معقول في المسرح ، الذي يمثله أونيسكو وييكيت وأدموف ، وكتابه سنة ١٩٦٢ مسرحية أيا طالع الشجرة ، ولكن يتوسيه واستيحاه من الفنون الشعبية القديمة ، والفروغونية ، والإسلامية ، والمصرية الحديثة ، ذات الطاقة الحيوية على تحطى

فوق الحكيم ، من البداية ، على قمتها كرائد للمسرح الجاد ، باعتراف المسرحيين والنقاد ، خاصة في تلك الأعمال التي تبنت فلسفة الشورى ، مثل : «الصفحة» (١٩٥٦) ، «أشواك السلام» (١٩٥٧) «الأيدي الناعمة» (١٩٥٩) ، أو التي نقد فيها بعض سليات الشورى ، مثل : «السلطان الحائري» (١٩٦٠) ، و«بنك الفلق» (١٩٦٧) وغيرها .

ولا شك أن روح الحكيم الغفلة ، المكتشفة للجديد ، التي لا تعرف الطمأنينة أبدا ، هي التي جعلته لا يقبل أى عمل فني في التراث الإنسانى كطراز أسى يجب أن يحتذى ، ولا يرضى عن شيء قدمه ، على ضخامة ما قدمه ، بل ويصر بأن تجربته في الأدب والفن قد لا تؤدي إلى شيء ، وغتم صفحات كتابه «سجن العمر» (١٩٦٤) بالتساؤل : «هل كان من الممكن أن أكون أفضل ما أنا في مجال الخلق الفني مع مثل هذا الطبع ؟» (ص ٢٨٨) ، ولذا لم أكن أفضل ما كنت ؟» (ص ٢٨٩) .

وكما أن الشاعر اللاتيني هوراس (٦٥ ق م - ٨ ق م) يدعو الكتاب والشعراء إلى التأمل والتراث في الإبداع ، ويحذوهم قائلا : «أزودوا قصيدكم بمتناولها الأيام الطوال والاصلاح المتوالى بالصقل عشر مرات ، ولم تهذب كظفر قص قصفا عكيا» (فن الشعر ، ترجمة لويس عوض ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٧ ، ص ٨٦) ، كذلك نرى الحكيم يؤمن بنفس هذا المبدأ ، ويوصى الكتاب من الشباب بعدم نشر أوراقيهم قبل الأوان ، وحرق المخطوطات التي لم يكتمل نضجها ، أو مطرت بغير رجاء

حدود الواقع المظفور ، بعدد من الجبل الفنية ، مثل تدخل الحلم بالحقيقة أو تباعدها ، وتداخل الأزمنة ، والأمكنة ، والعلاقات المركبة بين الأشخاص ، على نحو آخرى هذا العمل بأعذب الإيقاعات ، وأعمق الدلالات والرموز .

وإذا نظرنا نظرة كلية إلى حياة توفيق الحكيم الفنية ، على مستوى ما نأق به من أفكار ، أو كتبه من مسرحيات لا تقصى في الدروب المطروقة ، سنلاحظ أنه دفع ثمن عدم مسابرة مسرح الفارس المشرقي والميلودراما المفتعلة ، التي كانت سائدة في عماد الدين ، وتقبل عليها الجماهير .

ذلك أنه بعد فشل الذريع الذي منبت به مسرحية «أهل الكهف» على المسرح ، عند افتتاح الفرقة القومية بها سنة ١٩٣٥ ، بدعى لإنها مسرح ذقن ، يعتمد على الحركة الداخلية لا الخارجية ، عظم الحكيم غالبا عن منصات المسارح في مصر ، يكتب مسرحياته بالفصحى للقراءة ، لا للتمثيل والفرجة ، فيما عدا سنة ١٩٣٨ التي قدمت له فيها مسرحية «سر المتحجرة» من إخراج عمر وصفى ، وسنة ١٩٤٩ التي قدمت له فيها مسرحية «اللس» من إخراج زكى طليمات .

ولم يشأ الحكيم أن يحضض هذه المغالطة التي تروج عن مسرحه ، أو يعدل عما يكتبه ، ربما باعتبارات اجتماعية ، ولكي يتجنب وجع القلب مع النقاد والمسرحيين ، ويغترى للكتابة فقط .

وقد استمر هذا الوضع كما هو ، إلى أن حدثت النهضة المسرحية المرتبطة بشورى ، والتي بلغت أوجها في الستينات ،

الجنينة . والجنينة عاوز ميه . يارب رخصها رخصها (٣)

وقد طرح الحكيم تساؤلا يحمل نفس المعنى الغير معمول للأغنية الشعبية . فرغم أن هذه الأغنية بردها الأطفال في سن مبكر . إلا أن أحداً لا يمكنه أن يفسر معناها . وكما يقول الحكيم : لا يمكن لأحد أن يفهم معنى هذه الأغنية . حتى أكثر النقاد ذكاء . لا يمكنهم أن يؤكدوا أن شجرة يمكنها أن تحمل فوقها بقرة .

هذا الموقف اللامعقول . رغم ذوقه بين الأطفال منذ قرون وقرون . هو نفسه . الموقف الذي جابه الحكيم في مسرح العبث وقد دفع هذا الموقف اللامعقول بالحكيم أن يتبنى العبث . رغم أنه انتهى فيه أن هذا المسرح موجود بالضرورة .

ومن البحث الدقيق . استطعنا أن نصل إلى أغنية « يا طالع الشجرة » هي أغنية رعوية . كانت تتردد قديماً في مواسم الخصوبة والعطاء . وقد انتقلت هذه الأغنية من زمن آخر من خلال الشعوب التي تفسرها . كل منها حسب منظور وحاجاته الخاصة . أسطورة الرب المحبوس كما يؤكد الدكتور كوتتر الذي قدم لنا معيار التشابه الموجود بين الأغنيات الرعوية . يقول كوتتر : « يقودنا هذا إلى أسطورة بالغة القدم في بلاد الكنتافيتين . في عصر الإله عمور وبان إزدهارها . فالإله هات تار الذي كان يعبد في منطقة بيلبوس أبان النصف الأول من الألف الثالثة قبل الميلاد . كان هذا الهات تار الهة عريبا . عرله المصريون جيداً . وهو موجود بصورة واضحة في أسطورة أوزوريس . في مقسطم الآلهة المحبوس داخل شجرة ويتنظر وصول المساعدة من القصر الملكي . جاءت هذه الأسطورة من آسيا إلى مصر في فجر تاريخها . وهي تعطينا لمحة عن الهويات المتعددة التي كان يمارسها عبدة عمور مع مختلف الأرباب » (٣)

والبقرة هي رمز آخر للعطاء والخصوبة . والتي انتهت بالظهور في آسيا . خاصة الهند . أصبح هذا الرمز موجوداً في مصر . حيث يمكن أن نجد فيها معادلاً بعدد أوزوريس .

وفي هذه المسرحية تكلم الحكيم أن الخصوبة والنماء قد ظهرت في التقاليد المصرية القديمة مرتبطة « بعبادة أوزوريس » (٤) . هذه الدراما التي تمثل الموت والبحث عند

بقلم : شكيب الخوري ترجمها عن الفرنسية : محمود قاسم

مسرحية « يا طالع الشجرة » . هي المسرحية الوحيدة التي تتعالج موضوعاً عربياً عند توفيق الحكيم . وذلك عكس كل أعماله السابقة . فقد حاول الكاتب أن يغوص في الضياء الدرامي بين مسألتَي الحياة والموت في جو أسطوري ليبين لنا لا معقولة الإنسان . مضيقاً أن الذي اختار البحث عن السلا معقول سوف يفشل وقد استلهم الحكيم مسرحيته من الأغنية الشعبية التي تبدأ على هذا النوال .

يا طالع الشجرة
هات لي معاك بقرة
تصلب ويديني
بالملعقة الصيني

وقد ألهمت نفس الأغنية الشعبية - من ناحية أخرى - في سنوات الستينات مسرحية طليعية للمسرحي العراقي يوسف العاني وكلمات الأغنية تتدرج في هذه المعاني : « يا لوح . روح على مهلك . وخذل عند أجدادي . الشيخ الأصلاء . بدون هدم وحلاوة . وإني وضعت الحلاوة . ساضع حصالي الصغيرة . يلزمي مفتاح حصالي . والمفتاح عند الحداد . والحداد عاوز فلوس . والفلوس عند العرسان . والعرسان في الحمام . والحمام عاوز فانوس . والفانوس واقع في البير . والبير عاوزله حبل . والحبل في دفت التور . والتور عايز برسهم . والبرسيم في

اوزوريس . في ايدوس . تمثل رمز الموت والحياة .

ولم يستلم الحكيم الرمز من هذه الشخصيات الاسطورية قدر استلامه للمعنى الثنائي المرتبط بالخصوبة والموت فيها يتعلق بمعنى الحياة . كما أشار المؤلف إلى السخرية التي وضعت الانسان في مراهقة اللعنة المرتبطة بوجوده .

لم يستلم الحكيم ان يقدم فكرة سياسية هربا من الرقيب . خاصة ان الرمز لم يكن مستخدما في المسرح المصري قبل « يا طالع الشجرة » وكان يمر بفترة صعبة وكم عانى الكاتب أيضا من مشكلة التعبير والتأكيد من ذواتهم . لذا فقد وجد الحكيم الحل في الرمز واستطاع ان يوصل همسه السياسي إلى صقوة المشاهدين .

وقبل ان يتعرف المصريون على مسرح يوجين أونسكو . كانت مسرحية الحكيم قد لاقت نجاحا هائلا فوجد هذا المسرح طريقة وهو يعتمد عن الطبيعية . واسلوب تعليمي كامل . وبعد هذه المسرحية عرف المصريون موضوعات رمزية أو مأخوذة من الفولكلور والادب القديم (٥)

اراد الحكيم في مسرحيته ان يعيد ردم الهوة التي فصلت السلطة عن الشعب . وطموحات كل من الطرفين .

وكان نجاح الحكيم مثلما تكلم عبد المنعم اسماعيل تأكيداً على حساسية المشاهد فيما يتعلق بالمواقف المضادة للسلطة .

وقد ظهر الجانب « العبيث » عند الحكيم في ان هناك اشياء أكثر جسامة وعمقا مما يبدو على السطح . لأنه ليس مشكلة الانسان والمعرفة .

فالعلاقة القوية بين الزوجين - بطلي المسرحية - هي المضمون الحقيقي في الاسطورة القديمة . انها علاقة تبدو في بعض الاحيان اشبه بتلك التي بين غريباء . تفصلها هوة كبيرة . مثلما حدث في مسرحيتي « التصريف » و « الهروب » لاداموف الذي عبر عن نفس الفكرة بهذه الجملة « لا أحد يسمع أحداً » . وجذور هذا النوع من العلاقات موجودة بشكل تعبيرى عن تشيكوف معبراً عن الصمت الذي يخيم فوق شخصياته . وهو - دائما - أفضل من فيض المشاعر . لذا فإن شخصيات تشيكوف تعيش في مواقف تجبر فيها على التزام الصمت اما الحوار عند الحكيم - فهو على العكس - يؤدي إلى الخلاف . يجب ان لا نعتمد على الروحانية الحية . ولكن ان تختبرها . لذا فإن الشيء الذي يظل سرياً - عند

تشيكوف - او عند اداموف - فانه يصبح محتجماً عند الحكيم في شكل طرفين غير متقابلين . وهما هنا : الشعب والسلطة .

وقد لمح الحكيم ان ثورة ١٩١٩ كانت الحكم الذى اجهضته الجماهير . وقد تكلم عنها على لسان الخادمة : « كانت ستولد من أربعين سنة .. ولكنها لم تولد » ص ٣٦ ويشير المعنى بسرعة ان الغفلة لم تولد بعد . اما الرمز فهو ان مصر الجديدة لم تولد بعد . وربما لن تولد ابداً . فثورة ١٩٥٢ لم تقدم شيئاً . ومصر الجديدة ربما لن يتحقق وجودها قط . ولكن الأمل الذى وضعه الحكيم في ثورة المستقبل ربما يطبع ببعض التشاؤم . فالخادمة - رمز القوة الشعبية- تضيف : « انها تراها ولدت كل يوم . وتولد كل يوم .. » ص ٣٧ . ولم يبق للحكيم الخائب الرجاء سوى الحلم . والأمل . وليس له الحق في بعض الحلم ؟

كان لمصر ملكا اجنبيا . وجها مكشفا . اما الآن - في زمن المسرحية - فهناك حكومة . ذات ايدولوجية سياسية محدودة . ولكنها غريبة - والمرأة - رمز مصر - ورثت البيت من زوجها السمسار (ص ٣٨) كما تقول الخادمة . ويحدد الكاتب النظام الذى عهدته مصر . فالسمسار هو الرجل الذى يستغل شعب وثروات مصر .

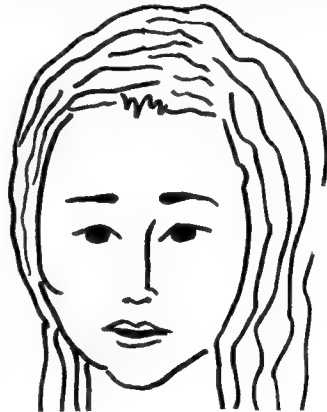
وفي عهد ثورة ١٩٥٢ . بدأت مصر في معاناة مشكلة جديدة بالنسبة للسلطة . وهي مشكلة التعبير الديمقراطي . مشكلة الاصلاح التى لا يمكنها ان تتحقق :

الخادمة : كل عقلها (الزوجة) في بنتها ...

الحققي : وسيدك ؟ بها در افندى ؟ ... ما رايك فيه ؟

الخادمة : كل عقله في شجرته ... ص ٣٧

الزوج والزوجة لا يفكران سوى في الخصوبة : الزوجة في ميلاد مصر الجديدة . والزوج في خصوبة الشجرة . اى في الانتاج . فالام تغزل رداء من اجل ابنتها بهية التى لم تولد بعد . رداء اخضر مثلها . يلتقي فيه



القديم بالجديد . انه اهل مصر حسبما
ترمز بهية . إلى كل سمات الشرف . إلى
مصر .

يوجين أوسكو

انطوان تشييكوف



وينقسم المشهد الأول بين الزوجين
إلى مستويين : ذلك الذى يتعلق
باللقاء ، وذلك المتعلق بالفراق . فاللقاء
فى نفس المكان يعبر عن الحياة بصفة
عامة فوق نفس الأرض وفى نفس الزمن .
ولكن الأهداف لا يمكن أن تتحقق .
فالفراق - من الناحية النفسية
والإيدولوجية . يمثل المسافة الفاصلة
بين السلطة والشعب . وعدم التفاهم
الذى ينسف كل الجسور فيقوم صمت
مروع بين الطرفين . وما يرغب
السلطة - هو التضاد بين هؤلاء الذين
مع أو ضد الثورة . . هناك معيار
للسعادة الزوجية . ولا يخبى أبدا . انه
التفاهم المتبادل . ٦٦

وبينما تتكلم المرأة ذات الرداء
الأخضر عن ابنتها . فإن الرجل يتكلم
عن جسم السحلية (٤) . (والسحلية رمز
مصرى قديم يدل على الخصوبة التى
تعود إلى فصول الخضرة :

الزوجة : ما رايك فى ثوبها الأخضر .
هذا الذى نسجته لها بيدي ؟ (لم يكن
يديعا على جسمها الصغير ؟

الزوج : جسمها الصغير يكسوه
دائما هذا الثوب الأخضر .. صيفا
وشتاء .. حتى عندما تجرد الشجرة من
ورقها الأخضر . تغلظ فى لفة فى
أخضرارها ، وهى تهبط إلى سكنها
أسفل الشجرة . ص ٤٨

صوتان متعارضان فى رؤيتهما للحياة
والأرض . ولكنهما يلتقيان فوق نفس
الأرض .. مصر .. : الزوجة : نعم .. يا
عزيزى .. ما أجمل بهية فى ثوبها
الأخضر على جسمها الصغير ..

الزوج : انى اراها دائما جميلة فى
جسمها الصغير المكسوبا لأخضرار
الدائم . وفى عينيها اللاعنتين بهذا
البريق الجذاب ... انها رائعة حقا
الشيخة خضرة ! ... (السحلية) .
الزوجة : نعم .. انها رائعة حقاً ببنى
بهية (ص ٤٨)

وارتباط الرجل (الزوج) بشجرته
يعود إلى إيمانه الدينى يعنى الحب
بالنسبة له . والزواج . والفن والعادات
والتقاليد والموت . والفن . والحياة

والخير والأخصاب . وكل هذه الأشياء
الإنسانية .

« يوجد التعبير الدينى للنبات
(بمعنى القسية اللازمة للوجوب ازاء
الخضرة) أيضا فى الدين من الرموز
منها (الشجرة الكونية) . أو
الأسطورية الميتافيزيقية المتعلقة
بشجرة الحياة الموجودة فى التقاليد
الشعبية . والمعروفة تحت اسم « نزهة
شجرة مايو » و « حرق المراعى » .
وترتبط التقاليد الزراعية فى الأيمان
بفكرة أصل الإنسان النهائي . والعلاقة
العرقية الموجودة بين بعض الأشجار
وبعض الأشخاص أو المجتمعات
الإنسانية فى الخرافات المتعلقة
بخصوبة الثمار والزهور فى الحكايات .
حيث يتحول الأبطال الذين قتلوا إلى
نباتات » . (٥)

وسرعان ما تكشف الحدث العام فى
الزوج قد استخدم جسد زوجته
كوعاء من أجل أخصاب شجرته وهذا
الرمز يترك كل شعور المصريين لعاداتهم
المليئة بالأساطير والخطابات السرية .
فإذا كان للعبث أصل فإنه قد ولد فى
الأسطورة . وفى الشعائر والأيمان .
ولهذا فإنه مرتبط بالفعل بالتجتمع
المصرى الذى أثرى أرضه بالأساطير
القديمة .

الشجرة ، السحلية ، الغرائق المختفى
تحت غطاء يبدو مفهومها . هي جميعا
عناصر مؤتدة لرمز . زوايج الإنسان
بالأرض . فالزوجة التى تختفى فى نفس
الوقت تنفث فيه السحلية من ماساتها
الأسطورية تعبر عن المنفى فى

الأسطورة . وهذا يحدث أيضا للمشاهد
والأرض التى يخلفها الضباب
الأسطوري : حيث تشكل الأسطورة
الهوية الإنسانية والدافع لمعاناة
الشعب .

هناك أيضا شخصية الدرويش الذى
يخرج بين شخصيات عديدة : الثور .
وكاهن المعبد المصرى القديم .
والشاهد . والحكاوى الشعبى .
والساحر :

المحقق : رجل يعرف كل شيء ويرى
كل شيء ... ص ١٦٦

وتتمثل مصر فى كل هذه النماذج
الثلاثة : الشجرة ، السحلية ، البقرة .
ويشير كل هؤلاء الثلاثة إلى الكرم
والعطاء . وأحيانا يحتوى معنى واحدا
فى رموز عديدة . فالقطر يمثل الوطن
والأرض ترمز إلى المولد والحياة .

الدرويش : القطر الأصل .. الذى
قام قبل هذا القطر الفرعى .. الا تعرف
ذلك ؟ ص ٨٠

وهو أيضا رمز إلى الكهولة والعجز :
الدرويش : إنه يعرف (القطر) .
السير .. السير .. السير .. السير ..
السير . ليس من الخير لك أن تكون
قطر ؟

[الزوج فى دور المحقق]

المحقق : لقد كنت قطرا .
الدرويش : عندما كنت طفلا
المحقق : نعم
الدرويش : ولم تشعر بالسأم ؟
المحقق : لا ...



السلطة تطبق « فلسفة العصر »
(ص ١٠٣) الجديدة والهامة . مرتبطة
بهذا المفهوم . « فلسفة » جين يدين
زوجته حتى الموت :

الدرويش : أن القتل لأسباب فلسفية
شيء كالعرف في عصرنا الحديث
(ص ١٠٣) والحكيم بهذا ينتقد بعنف
نظام خورة ١٩٥٢ . ولكن - من هذه
الواقعة فإنه يعتبر من المتحفظين .
ويبدو ظهور الدرويش في لحظة المعاناة
الكبرى - عندما يقتل الزوج امرأته -
كظهور الإيمان الديني . فإن اللجوء
إلى - أو هجران - الدين . مثل ترك
الإنسان نفسه فريسة للندم عقب
ارتكابه الشر .

وتمثل عودة الزوجة مدى الارتقاء في
العيش . ويقرب الدراما من فك عقبتها .
وذلك أن الإنسان يلجأ إلى الجنون هرباً
من مصير حيث تأثير عودة الزوجة عند
زوجها دهشة واحساس بالخطأ . مثلاً
حدث في بحث أوزوريس . ومن جديد
تطوف مسألة الحياة والموت على السطح
كي تضع الإنسان أمام المسألة الأدبية
بلا جواب . وإمام الدهشة والرقائق
والجهل . يلفك الزوج توازنه ويصبح
قتلاً . مؤكداً جهله من خلال جريمته .
فهو لا يعرف أين أخفى زوجته ثلاثة
أيام . والأسئلة التي يطرحها في هذا
الموضوع تجعله أكثر جهلاً . فالموت
يأتي له كوسيلة أخيرة لعلاج المشاكل
المستعصية التي من المستحيل فهمها .
أنه عيش العلقب الواجب في الطبيعة
الإنسانية . التي تمنح الإنسان
التيجانية في بس شجرة العرة :
المفتش : الواقع أن كل شيء وقتئذ بدا
وكان له معنى . ولست أدري لماذا أنهل
كل هذا الآن . ص ١٢٧

وكل هذه الحقيقة هي باب نحو جهل
جديد :
الزوجة : وكنت أنت تظل طول حياتك
مستريح البال تعلقك أن لرائتك
وشبهاتك ودريشك وشهادته وكل هذا
الخط ولا تؤاخذني .. أشياء حقيقية
لها معنى . ليس كذلك ؟ ص ١٢٨ وغير
التقاليد يستعسك الحكيم في عرض
العلاقة الغامضة بين الزوجة والسحلية
اللذان اختفيا تماماً . ويصير رحيلها
للزوج فرصة التحرر السلي . حيث
تصبح موضوعاً للمعرفة :



ويختلف المؤلف خلف الرمز كي يدين
السلطة . ويمسح - عبر الشجرة -
بعملية تخطيط الإنتاج أو الميزان اللبيل
الواقع على كامل الأشخاص . والذي
ينتهي إلى أن يصبح مقبرة للشعب .
فالزوج الحاكم بالعمل دون أن يدع
شجرته تنمو وتأتي له بالثمار يتجاهل في
الوقت نفسه العلاقات الإنسانية . بينما
الزوجة تربط بين العلاقة بين السلطة
والشعب . وهكذا يعرف الحكيم الموت
الروحي الذي أصيب المواطن :
المحقق : أنت المرتكب لجريمة قتل ...
قتل زوجتك !
الزوج : قتل زوجتي ؟ ما هذا الجنون
يا حضرة المحقق ؟
المحقق : ألم تعترف بذلك الآن ؟
الزوج : أنا اعترفت ؟
المحقق : ألم قتل الآن أنك دهنتها تحت
هذه الشجرة بعد أن قتلتها ؟ ص ٦٦ .

ومن ازدواجية الأشخاص - الزوج
والمفتش - تظهر هوية الزوج التي
تنحو في وسط متحفظة من العرف الديني
والتقاليد الجامدة . فهذا رجل مخلص
لشجرته . ولكنه يطبق المبادئ بنظام
مغاير لتربيته وأصالته . ومن هنا يأتي
الإلهام والصراع الداخلي . ومن ناحية
أخرى فهذا الرجل لم يستطيع التخلص
نهائياً من المفاهيم المغروسة فيه . أو أن
يتحرر تماماً من جذوره التي تربطه
بالمضى القريب والبعيد . طمأن أن

الدرويش : نعم .. ما أحلى تلك الأيام
التي كنا فيها قطارات !
المفتش : كان يمسك بعضنا بأنبيال
بعض .. ونظل طول اليوم نسير في
الطريقات . نصفر وننفث الدخان من
أفواه صغيرة .. ولكننا لا نتعب .
الدرويش : الطفل لا يتعب .. ولكن
الركاب هم الذين يتعبون (ص ٨٧)
لقد أصاب القطار (الحياة)
شبيخونة من فتحات الملل . فهلجمته
الكهولة في كل عناصره فأهنت وجوده
مؤكدة قانون الحياة .

كما تعرض المسرحية مسألة الموت في
صفاء شرقي خالص . من خلا سلطة
الإيمان الكامنة في القلب . منتظراً لحظة
السكينة الأبدية :

المفتش : (...) هل تسمح أن أكون
من مريدك ؟

الدرويش : لماذا ؟ ...
المفتش : لأنني أشعر وأنا في جوارك
بالمطمانينة .

الدرويش : أنت لست في حاجة إلى
الطمأنينة .. فمن يركب القطار دون
انتظار لحظة الوصول ... هو دائماً
مطمئن ... ص ٨٥

وعندما يغزو اليأس الإنسان . فإن
هذا الأخير يلجأ إلى الإنسان في وعي
الإنسان . فيؤكد أن الدين يسود - في
المقام الأول - السلوك وأن الحنين للدين
يبرز التعارض بين الولاء للإيمان الديني
أو الولاء للأيديولوجيا السياسية . وهذا
الصراع الداخلي الحرق لداخله . يدفع
الإنسان إلى صنع نهاية لهذا الانتماء
المزدوج . ويختار الخلاص من هذا
النوع من ازدواجية شخصيته :
المفتش : يا سيدنا الشيخ .. انقذني ..
انقذني بربك !
الدرويش : انقذ ؟ ...
المفتش : نعم .. انقذني من شخص

يزعجني ..
الدرويش : إنه معك دائماً .
المفتش : نعم ...
الدرويش : لا تلعن ما يزيد أحياناً ...
المفتش : لا ألهم ما يريد
الدرويش : ولكنه يزعجك
المفتش : يزعجني ويخيفني وأخشى أن
يضلني يوماً .
الدرويش : أعرف .. أعرف .. ص ٨٨

الزوج : ... انتصوريين أن هذا ممكن ؟ أن أريح دماغى وأنام أو أعمل أو أكل وأشرب دون أن أدير فى رأسى هذا السؤال مرات ومرات ؟ ص ١٦٠

ثم أضاف : أن مجرد تركى بغير اجابة عن سؤالى البسيطين يدعى اهدا .. هل فهمت الآن ؟ ص ١٦١

الزوجة : لا . لم اكتب .
الزوج : عندما قلت لا .. فهى حقيقة لا ..
الزوجة : نثق من ذلك ..
الزوج : انى واقع .. بلى اذن اجابته عن السؤال الاول : اين هذا المكان ؟ هذا المكان الذى كنت فيه ؟ .. ولكنه هنا تكزمن الصمت .. الصمت القاطع .. الصمت الخفيف .. المفزع .. المرعب .. ص ١٦٣

شيء محزن . فرغم خبرة الحكيم الطويلة فى عالم المسرح . فإنه يعارض اللعبة وهو يتدهش كمفزع بسيط . وذلك مثل دهشة مايكل انجلو امام تماثيل موسى

اما مزج الازمنة والامكان فهو ميذا ادخل إلى المسرح الطبيعي - الذى أصبحت وحدة المكان جزءاً منه - الذى تعود اليه دون يكون موجوداً . ففى الواقع . فإن الرجل الفعل . هو المكان الذى يتوقف عنده الزمان . وينترك فيه انفساً احراً عبر الفكر . والهوسه هى عنصر أساسى فى مسرح العبث سواء الهوسه الواعية او الغير واعية . انها الأمل الأم الإنسانى فى المخلص والخلق النقى . ولكن من يتخلق داخل وعيه يرى ان الوعي هو الظلام الذى يصيب الواقع فيه غير حقيقى إنه المنطق المتشكك الذى يكاد أن يصبح غير منطقي . انه انسان اللا معقول الذى يولد فى عالم منطقي . وهنا يأتى الصراع بين الوعي المموس ولا معقولية الإنسان حول الوجود وتطرح الطبيعة دائماً هذا المزيج وهذه التكميلات : حالة البلرحة التى تتبع من الاحلام والهولوسات . لجسد جديدة فوق اجسد . صراعات قائمة تؤكد عبثية الحياة .

وهكذا فإن كل ما هو حقيقى . يكون له معيار آخر . لقد يحدث صدمة [الصدمة هنا هى كل ما يثير دهشة فى

كل النوعين : الطبيعة والانسان] . وكل ما ينتج عن اخلال فى التوازن . او التحقيق الميشرى للذات . وهذا الموقف التقمى كثيراً ما يعث بين الصدمة واللحظة التالية لها . انه الحوار الذى يبدأ من حدوث الصدمة وما يأتى بعدها . والمسافة بين كل هذه النقاط هى الدهشة .

وايمانا بأن الحقيقة هى الشيء الاكيد . فإن تساؤلات الزوج تطرح السؤال فيما يتعلق بالقوة الخفية التى تحكم وتامر الطبيعة . وهى تخصبها . وتميتها ثم تبعها . فإلى ماذا يرمز المكان الخفى الذى اختفت فيه الزوجة هل الموت او العبث ؟ لا يمكن لأحد أن يفك سر العدم . الرمز كالعادة يعكس وجه الانسان الذى له وجه آخر على الأرض : الرمز والتقاليد يؤكدان عالة الأرض بمسألة الحياة والموت . نفس القوة التى تسلكها الطبيعة بسلوكها الانسان أيضاً . مع اختلاف واحد أن الأرض صلبة صامتة . اما الانسان فإنه يعانى حتى فى صمته .

وهكذا تتمتع ماساة الانسان تحت وطأة الجهل . فالانسان لا يعرف كيف يواجه أو يتجنب هذه القوة الخفية التى تحيطه الا بإصلاح الجئون .

وتعود اسطورة البعث من جديد ذات يوم عقب عودة المرأة . وخروج زوجها من السجن . انها الحركة الدرامية الاثنية بتفتح الزهرة عند قدوم الربيع . تبدو تماماً كأن سرراً يرتبط بحرية الزوج متعطلة فى كرم الأرض التى تجدد فى كل فصل وكأنها تجدد الانسان

وهكذا يربط الحكيم البناء الدرامى بالاسطورة ذات المنايع الحضارية . وكأنه توافق بين الانسان والطبيعة وقاعدة التامان . تقول الاسطورة ان الانسان يمكن أن يبعث من جديد . وهوهم فى الحياة المعاصرة أكثر من الماضى . ولكن الانسان - فيما يتعلق بالاختيار المرتبط بحريته - يامل فى المعرفة الاكيدة من خلال حريته . وهكذا فإنه يلقي بنفسه فى الفراغ . ويبدا الحدث من جديد بشكلة العبثى .

ان الحكيم يرغب أن يؤكد وجهة نظرة حول الانسان . يريد أن يبين ان الانسان قد اضاع السمات اللازمة

للاتصال وان العزلة والفراق قد حلا محل التقام والمشاركة . وسيظل الانسان معزولاً . وسيظل ابوابه مغلقة . وهو يواجه مشاكله ومتاعبه وحده . دون أى عون من المجتمع . وتبدو الرؤى وهى تصرخ فى وادى يزيد صدها فى الجنبات

هذا النص مأخوذ من فصل فى كتاب بعنوان :
CHAKIB ELKHOURY, LE
THEATRE ARABE DE LIAB-
SURDE. ED. NIZET
PARIS

من المهم أن نشير ان صفات مسرحية يأطالع النجمة . . . المأخوذ منها النصوص هنا هى الصفحات العربية من طبعة عام ١٩٩٢ . وان شبيب غوروى قد ذكر فى دراسته الصفحات المأخوذة من الترجمة الفرنسية . . . علماً بأن نص المسرحية هنا هو نفسه المكتوب باللغة الفرنسية كما كتبه الحكيم وليس مترجماً من الفرنسية . اما بالنسبة للأغنية الشعبية العراقية فقد ترجمنا معناها بالتقريب وذلك لصعوبة الحصول على العدد الأول من مجلة المثقف العربى . .

(١) ص ٨

(٢) مجلة المثقف العربى العدد الأول . مارس ١٩٧١ . ص ١٤٠ بغداد

(٣) DR G. CONTENAU, LE DE-
LUGE BABYLONIEN ISHTAR
AUX ENFERS, LA TOUR DE
BABEL P. 104 — 105 , PARIS

(٤) M. ELIADE, TRAITE IE DERE-
LIGIONS, CHAPITRE. RITES ET
SYMBOLIS CELESTES. P.91 ED.
PAYOT

(٥) عبد المتعم اسماعيل . الدراما والجمع فى عصر المعاصرة . للقائمة . ص ١٨ . القاهرة .
(٦) ترجمة كلمة سحلية الى النص الفرنسى كاتالان SERPENT وهى بمعنى الثعبان . رءاه الترجمة موجودة فى النص الفرنسى للمسرحية المترجمة .

(٧) MIRCEA LLIAD, TRAITE D,
HISTOIRE DES RELIGIONS ,
PAYOT



نصوص من وثائق توفيق الحكيم : في طريق عودة الوعي

● « أرجو ألا يسميني أحد يمينياً أو يسارياً . فانا لا يميني . ولا يساري بمعنى أنني لا أستطيع أن أضع لائفة . ولكن عندما نحاسيني حاسني على هدي في الحياة . وسأقول لك في هذه الحالة : هدي مع التقدم لا مع التجمد ولا مع الرجعية . التقدم ببلادنا العربية كلها : والتقدم البشري الإنسان . وما دمت قد قلت : التقدم والتغير المستمر والحركة المستمرة ، فلن يكون هذا في الاتجاه اليميني ، ولن يكون إلا في الاتجاه اليساري . »

لكن لا زلت أصر على ألا يدعوني أحد يمينياً أو يسارياً لأن معنى هذا أنني أتقيد ببرنامج معين . من يضع لي هذا البرنامج ؟ لا أريد أن أجد نفسي مجروراً إلى الأحزاب . وهذه مسألة تخصني وحدي . فانا مع التقدم والتجديد لبلاقي وللجنس البشري . وبهذا المعنى لا أرفض أن يقال أنني « ليماري » من حيث الفكر الخ » ●

(ص ٨٣)

● « الأصل في الإنسان أنه يميني ، واليسار هو الطاريء . . كيف ؟ - الأصل في الإنسان الأول عندما ما يولد طفل . . فهو يميني ، يعني يريد الأوضاع كما هي ، وبعد ذلك يكبر على أوضاع قائمة وقديمة فيقال له جديك كان يعمل كذا ؟ والمسائل كذا . أما اليسار كما أفهمه أنا فهو التغير الطاريء يريد أن يعمل ما يريد ، يريد أن يغير . فإذا بحثت عن ماضي اليسار ، وفي أي زمن كان ، ستري أن ماضي اليسار على هذا المفهوم يرجع إلى أيام اختاتون ، لأن اختاتون جاء فلقي أوضاعاً مستقرة في عبادة آمون ، ولقي الكهنة مسيطرين وقد وضعوا تقاليد معينة ، وأن لهم قوة كبيرة لأنهم هم الذين كانوا يحكمون من وراء الفرعون . فجاء اختاتون - كيساري - لأن اليسار هنا يعني إلذي يريد تغيير وضع قائم وجامد . - الأنبياء كانوا كلهم في عصرهم . يساريين ، أي مجددين . »

مثلاً محمد وعيسى - جاء للتغيير يعني تغييراً وضاع استقرت في المجتمع ويجب إصلاح هذه الأوضاع والأفكار والمعتقدات القديمة بتغييرها بمعتقد وأفكار جديدة» ●

(ص ٥٩ : ٥٢)

● « كلمة اليسار في مصر شوهت لأنه لا ضابط ، ولا رابط لها حتى صارت تهمة . العملية إذن عملية عدم ضبط للمعاني وتحديد للكلمات . ولذلك لم أكن أحب أن أستعمل كلمة يسارى ويبنى لأنها تعادل معنا أنا لا أقدر أن أضبطها . ولذلك أنا كنت أقول أنا لا أعرف هذا الكلام ولا أحب هذه الملاحظات . أنا خذون بالسلوك والعمل . لكن لا تأخذوا بالأشكال . وعدم ارتباطي بالشكل السياسي في ثورة ١٩٥٢ هو ما يفسر موقفى . ●

(ص ٥٣)

● « أول شيء يجب أن يصنعه اليسار هو أن يتحرك من الواقع وليس من النظريات والأيدولوجيات . يجب أن يعمل على أن يعرف الناس أين توجد مصالحهم . على اليسار أن يتجنب الانطلاق من نظريات والأيدولوجيات . نقطة البدء ليست أن يعرف الرجل العادي أن اليسار ينتسب إلى ماركس . ولكن نقطة البدء أن يعرف الناس أن اليسار هو الذى يدافع عن مصالحه المحددة . ومن ثم فيما بعد إذا اكتشف الناس أن اليسار ينتسب إلى ماركس أو إلى هذا المفكر أو ذاك ، فإن هذا سيكون أفضل . ●

(ص ٧٥)

● « هناك من يقول : الناصرية لا أحد يمسخها ؟ إن الذى يدافع عن الناصرية في هذه الحالة هم الناس الذين لا علاقة لهم بثورة ولا اشتراكية . . جماعة يستغلون صندوق التنوير ! وطلعو اليوم بشئ اسمه الفكر الناصرى ما هو إلا مجرد راية للوصاية على عقول الآخرين . انما يوم أن تجعله (عبد الناصر) بشراً قابلاً للحساب . . . وتقول نعم هذه ثورة ملكى ، ملك الشعب وليست ملك عبد الناصر فهنا لا بد من أن نفتح الملف ونرى كيف انتهت الثورة فتصل : لماذا فشلت هذه العملية ؟ وماذا حدث في هذا الموقف بالذلة ؟ ولماذا فعل عبد الناصر هذا . فإذا تمت المحاسبة بدون دفاع عن العيوب وتبرير للنخسائر وبحث موضوعي تستجد أن هذا الرجل مسئوليته تضاعفت ربما إلى حيز ما كان يمكن أن تصور درجته ، وإن درجات كبيرة من المسئولية قد تقع على الآخرين » ●

(ص ٦٠)

● « اننا نحتاج اليوم إلى ثورة علمانية ، وإلى إعادة العقل ، سيطرة العقل ، إعادة الطريقة العلمية لا الطريقة الخرافية . فمن الذى سيتولى اليوم هذه المهمة ؟ إذا عهدت إلى اليسار هذه المهمة سيقاتل الملاحدين ، فإنهم لن يعيد الليبرالية لتساعدنا في الحركة ضد هذه الخرافية الثقافية . إن الليبراليين في البلد غير يساريين . أى غير متهمين بالاحقاد . وإذن فلا بد من هذه الحركة معركة العلمانية في التفكير والمنهج العلمى . لأن هذا الذى سوف يهدد طريق الاشتراكية السلمية لأن الاشتراكية مبنية على العلم لا الخرافة . انظروا - كمتال - ههرجان الملايس الذى لا أول له ولا آخر في الجامعة . يقولون لنا أن هذا ليس كذا وهذا زى اسلامى . . الخ لكن نسال هل كان هناك زى اسلامى حتى في أيام النبي . حدث في وقت المعركة أن النبي ليس (اللامه) التى كان يليهها الروم ، فلما سأل النبي في ذلك قال لهم ما معناه أن هذا ما تتطلبه المعركة . مثال آخر جاء إليه سلمان الفارسي وقال له اننا في فارس عندما نحارب جيشاً أكبر فلاننا نحضر الحفادق . التى دعا إلى عمل خندق مثل الفرس وكانت واقعة الخندق . فعل هذا رغم أن الفرس كانوا يعبدون النار . ونلاحظ أن النبي اشترك بنفسه في حفر الخندق . وعندما ضرب الفأس طلع الشرار من ضربة الفأس فقال ما معناه انى أرى من هذا الشر ، أرى قصور كسرى تنهارى . وظل يثر حماس المسلمين ما استطاعوا أن يتغلبوا لانه عمل معهم بدأ بيد . فجعل القول - كانت هذه هي الثورة الاسلامية تقبل الجديد التالف معها يكن مصدره . وكان الدين ثورة ، ولم يكن قد تحول إلى كهنوت ، والنبي كان ثائراً . وعندما قالوا له نحن نعيش على دين أجسادنا قال لهم فكروا ، وكانت الثورة فكرية أيضاً لأنه أراد أيضاً يخرجهم من تفكير متجمد إلى تفكير حر ، فيقول لهم فكروا بفلككم لقد أوتيتهم العقل لعل الأصنام تستطيع أن تعمل لكم خيراً أو شراً وأقيمت لهم هذا إلى أن استطاع أن يقنع مجموعة من العقلاء وعمل الثورة لتكون عقلية ودينية . لكننا نرى اليوم في بعض الأوساط متحجراً يتخفى وراء مزاعم دينية ، هناك من لا يزال ينكر أن الإنسان قد صعد إلى القمر ، ويزعمون أن هذا يخالف القرآن الكريم . المسألة أهم نحمدوا بقوازي قريش قبل النبي . ●

(ص ٧٧ - ٧٨)

● « المسلم الحقيقي أو الرجل المتدين الحقيقي عليه أن يأخذ الأنبياء كمتال ثورى ، لان هؤلاء كانوا ثائرين على أوضاع متجمدة ، وقاموا لتغيير الحياة في البيئة الاجتماعية التى فيها ظلم الأغنياء للفقراء . فالقديون الحقيقيون عليهم أن يأخذوا المتال وبعد ذلك يطبقوه على واقع اليوم . إن بعض الجماعات الدينية حاولت من سنوات أن تعيدنا إلى مجتمع عمر بن الخطاب باعتبار أن هذا كان مجتمعاً مثالياً . لكن عمر بن الخطاب كان في



مجتمع صغير فكان يعيش بين الناس ويعترف على مشاكل هذا وذاك . لكن عندما نرى أن المجتمع اليوم قد كبير وتمعدت مشاكله ، فإن هذا يتطلب نظاماً جديداً . فالواجب إذن هو تقليد عمر بن الخطاب في سعة تفكيره وقوة إرادته وحسن تهيئته أى في صفاته الانسانية العليا وليس في تصرفاته الصالحة لمجتمعه هو في زمانه ومكانه • (ص ٧٩)

• « إن عمر بن الخطاب كان صاحب ثورة عقلية ونحن أيضاً نريد إذن ثورة عقلية أخرى . هذه الثورة الأخرى كأن الأمل أن يقوم بها الليبراليين . فأتضح أن فئة منا تشكك في وجودهم على اعتبار أنهم أصبحوا متخلفين عقلياً . إذن الليبرالية ليست موجودة الآن كما كانت من قبل وهي لن تعيد العقلانية ، التي تؤدي إلى انتصار وسيادة العلم وبعد ذلك يسهل أن ننقل على الاشتراكية العلمية . وهذا يفسر لماذا لم يكن من الممكن أن يأخذ ماركس قبل عصر التنوير قبل فولتير . كان لا بد أن يأتي فولتير وروسو لينصروا العقل ويضربوا الخرافة . فجاء ماركس ليجد عصرأ علمانيا مستعدا لقبول النظرية العلمية ، بعد نهج واسع وكامل ، لكننا اليوم نجد الناس خائفين ليس من الرجعية الاقتصادية بل من الرجعية الثقافية أو العلمية مع أن الدين جوهره ثورة على التخلف العقلي والمجتمعات المتخلفة . ومن ثم ظهر الأنبياء ليطوروا الانسانية • (ص ٧٩)

• نحن ارتدنا الى الوراء في الواقع من بعد العشرينات والثلاثينات . اذا نظرنا اليوم الى ما يحدث فسوف نجد أن بعض الناس يحاولون أن يجهزوا الى رجعية دينية خرافية لا تتفق مع جوهر الدين ، لأنها تستبعد تماماً دور الارادة الانسانية ، ودور التعليم والتفكير والتدريب وتحاول أن تلغي العقل الانساني تماماً • (ص ٨٦)

• « إن مصر - حتى اليوم - لم تجرب تجربة صحيحة : فلم يكن عندنا ليبرالية سليمة ولا اشتراكية سليمة . ولذلك عندما نقول انه مررنا من النظام الليبرالي الى النظام الاشتراكي فالواقع أنه لم تكن ليبرالية حقيقية . لأن الليبرالية الحقيقية تسمح بوجود حزب يمثل الطبقات الكادحة ، ولكن ليبراليتا قبل الثورة ملاك بمعنى أن الأحزاب التي تحكم هي أحزاب أصحاب المصالح وأصحاب الأعمال ويمثلون الملاك . فإذا ، فلو أنها كانت ليبرالية حقيقية ، كما حدث في أوروبا لكان هناك - على الأقل - حزب يأتي الى الحكم ، أو يتحدث في وزارة ائتلافية ، ويكون ممثلاً لعمال وفلاحين . إذن هي كانت ليبرالية ناقصة ، وأذن نحن لم نجرب الليبرالية الصحيحة الكاملة . بعد ذلك ، انتقلنا الى ثورة ٥٢ ، والقول انها نقلتنا من الليبرالية الى الاشتراكية هذه . فهذه ليست اشتراكية . نعم مهدت ، لكن أضيف أنها لم تمهد فقط لكنها لحمت أشياء في أشياء بما يمكن أن نسميه الاشترا سمالية • (ص ٨٨ - ٨٩)

• « المستقبل إذن هو للاشتراكية ولكن . . اذا كنا نقول اشتراكية ٥٢ وثورة ٥٢ - سنخيب أمل جماهير كثيرة . ولذلك يجب أن نحسم ونكون واضحين ، ولستنا عاطفيين ، ولا جماليين . نقول انه كان فعلاً منا اتجاه اشتراكي ، نوايا اشتراكية سليمة بدليل أننا أرحبنا وصفنا ثورة ٥٢ ، وإلا فإن الناس ستقول لي ما الذي اسكتك

لغاية ٦٧. ان الذي استكنى هو انى رأيت فعلاً تحولاً في النوايا ، ورأيت بعض الانجازات ، وقامت أشياء لمساهما بأيدينا . لكنها انحرفت بعد ذلك . انها وقعت في يد المفسدين الذين ليس عندهم أى فكرة إلا أن يستفيدوا من هذا النظام . الى أن رأينا أن القطاع العام كان يسلم نفسه لقطاع خاص مستتر يأتى له بالأرباح ويضع هذه الأرباح في تقاريره السنوية على أنها أرباح القطاع العام . فلذا العملية في المستقبل تحتاج الى تطبيق سليم للاشتراكية •

(ص ٩٠ - ٩١)

• « الميثاق نجد فيه كلام في الاشتراكية كلام عظيم .. أين النتيجة ؟ ! اذا كان هذا صحيحاً لكنا تقدمنا تقدماً عظيماً . لكن ما حدث غير ذلك . أنت وضعت على الورق . وما أسهل وما أبصر ما تصياغ كتب ومواثيق ، ومؤلفات ، وخطب من المنابر ، وبعد ذلك نرسم نظاماً اشتراكياً . هذا النظام الاشتراكى المرسوم على الورق تسلمه مثلاً لمهندس أو نجار لكي يصوغ منه بناء ، فلذا به يعطيك لك عمارة ، مثل عمارة هذا المفاوض المعروف الذى ظهر أنه أولاً مفاوض راسمى مستقل لص فرس . والذى حدث انك سلمت الاشتراكية - في التطبيق - لقطاع عام هذا القطاع العام ليس عنده أبداً أى روح اشتراكية . أى أنك سلمت الاشتراكية لغير اشتراكيين . سلمت الاشتراكية لراسماليين ، في ضميرهم ، وفي تربيتهم ، وفي تكوينهم •

(ص ٨٩)

• « أمريكا ليست لها القدرة أن تحل مسألة الشرق الأوسط بمفردها لماذا ؟ .. لأن اسرائيل هناك لها وضع يقيدهم السياسة في داخل أمريكا . من الجائز بشكل لا يتمشى مع مصالح أمريكا نفسها . فاذن الاعتماد على أمريكا سياسياً - كل الاعتماد - لن يؤدي الى ما نتمناه دائماً . لأنه بخلاف رغبة الحكام - أيضاً - ربما كان الحل هذا حل المسألة بما يناسبنا لأسباب ، خاصة بالترول ، خاصة بمصالحه . ولكن ماذا تفعل في القوى التي تقبده ، في الداخل ، فيضطر - أيضاً - أن يسحب كلاله المناهض لاسرائيل ويتمشى إذن أنت أمام صديق مكبل لا يستطيع أن يمشي معك الى آخر النقط . لكن الصديق الآخر أيضاً يجب أن نراعيه ونجعله دائماً لا الصورة وان لا نضعه في وضع غير مشجع له على ان يقف بجانبنا لأنه هو يستطيع أن يقف .. لماذا يستطيع ؟ لأنه غير مكبل في الداخل بالتجاهات تمنع من مساعدتنا . الشعب السوفيتي نشعر منه بكل صداقة في أشياء كثيرة .. والحكومة أيضاً .. إذن لا يوجد لمخلخل في الداخل يمنع من تنفيذه لما يريد أن يتفذه فيما يختص بنا .. أما الذى نرفضه دائماً فهو النزعة العاطفية في العلاقات الدولية •

(ص ٨٥ - ٨٦)

• « فيما يتعلق بمسألة الانفتاح نريد أن ندرسها . الانفتاح ، أننا نتصوره كما يلي : لقد استفدنا كل ثروة البلد ، يعنى أن كل ما في البلد من نقود ومال لعمل تنمية غير كاف . فلا بد من معاونه رأس المال الأجنبي . ما يشجعنا ، على هذا ما وقع في الاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية . وجدوا أن عندهم كنوزاً كثيرة ما ان يتروكها ، وأما أن يتعاونوا مع رأس مال اجنى دون المساس بالنظام الداخلى . لأن كل ما سيأتى من هذا الانفتاح أو هذا التعاون سيرفع من مستوى الطبقات الكادحة ، الى مستوى عظيم جداً . فاذن هذه عملية مفيدة لنمو الاشتراكية والتقدم الى الشيوعية باستثمار كنوزهم وإلا فسوف يبقى الاتحاد السوفيتي على خطأ . لكن الواقع أنهم ساروا على نظرية صحيحة وهى التعاون مع الرأسمال الأجنبي في استخراج كنوز البلد بدل ما هى معطلة . لأن رأس المال المحدود الموجود في الاتحاد السوفيتي ، أو مصر ، لا يقفر بنا قفزة كبيرة في التنمية فلا بد من هذا مع الفارق طبعاً .

لكن ما أخشاه هو أنه اذا حدث هذا الانفتاح مستشر بأن النتيجة دخلت في جيوب ناس نصف مليونيرات والشعب لا يزال هو الشعب . أخشى - على الأقل - أن يدخل فيهم الاشتراكيون الزيفون في القطاع العام ، الذين يقولون نعم نريد الانفتاح . ثم تراهم قد ذهبوا ليأخذوا عمولة بنصف مليون جنيه ويثرون على حساب عمليات الانفتاح . فاذن مسألة الانفتاح عندنا - مثل الاشتراكية - جبل على الورق ، وبعد ذلك تقلب الى مسائل بهذه الشكل .. الانفتاح هو أنه اذا تم فعلاً ، هذه الطريقة فسكون انفتاحا على الطريقة الرأسمالية وليس انفتاحا على الطريقة الاشتراكية في البلاد الاشتراكية المتأصلة •

(ص ٩١ - ٩٢)

في طريق التحرير

• « ولا أمل في اصلاح العالم الا اذا عولج شقاء الملايين في كل أمة من الأمم . من أجل ذلك لم يستطيع حتى الزعماء المروضين (الدكتاتوريين) أنفسهم أن يعتمدوا على كلمة « الوطنية » وحدها في التأثير على الجموع فقرنوها بكلمة « الاشتراكية » . •

[من كتاب « سلطان الظلام » طبعه ١٩٤١]

وعمود تيمور يكتب الرواية الطويلة ، ويكتب القصة القصيرة ، ويكتب البحث اللغوي ، والحكيم جرب خطة في الرواية ، وفي القصة القصيرة ، ثم اهتمت إلى ضرورة التخصص في المسرح .

.. ربما لأن بعض هذه الفنون الحديثة ، لم تكن لها جذور في تراثنا العربية ، حتى يبدأ الكاتب بالإمتدائها إليها ، وربما لم تكن هناك مدارس تقليدية ، تمهد له طريق الإبداع للتخصص ، ولكن يبقى أن القصة القصيرة لا تحتل في إنتاج الحكيم مساحة طيبة .

.. هل نستطيع أن نقول أن هناك ارتباطاً بين المسرح « الحكيم » والقصة القصيرة عند .. ؟

.. القصة القصيرة عند « الحكيم » مواكبة للمسرح الذهني الذي يكتبه ، فهو ليس الفكرة شخصيات من عنده ، كما أن الحوار المسرحي يطلب على القصة القصيرة ، والقصة القصيرة لا تقوم على الحوار وحده ، وإنما قد يكون الحوار عنصراً من عناصرها ، وإذا لم يوجد فليس ثمة خلل ، أضف إلى ذلك أن هناك ارتباطاً عضوياً وفكرياً بين الفكرة ككل في القصة القصيرة والمسرح على النحو الأعم .

● صلاح الراوي

□ «للكليم» صلة قوية ، وثيقة بالتراث ، والمأثور الشعبي في صناعة الإبداع ككل ، والقصة القصيرة على وجه الخصوص ، فكيف تبدو هذه الصلة في القصة القصيرة ؟

— ليس ثمة مفر من هذا المدخل ، لبيان المحاذير ، التي تكثف إلى التماس صورة التراث والمأثور ، في إبداع توفيق الحكيم ، على الرغم من أن الأمر يبدو سيرا فيها يتصل بإبداع الحكيم ، إذ يمكن القول بثقة أن إبداعه حافل بالمفردات التراثية والمأثورة ، بل أنها تملأ واحداً من المحاور الهامة في هذا الإبداع ، وفي مقدور المتجمل ، وفي جلسة على صيف مقهى أو هابيل سلم مؤسسة فولكلورية ، أن يثرثر بتعني مطلق حول هذا مشيراً إلى عناوين بعض أعمال الحكيم ، ألم يكتب « أهل الكهف » مستلهماً القصص الصيني ؟ وألم يكتب « إيزيس » مستلهماً الأساطير الفرعونية ، وألم يكتب « أروبي » مستلهماً الأساطير الإغريقية ، والرافد المسرحية التي استلهمتها ؟ وغير ذلك كثير ، إذن فالأمر يسير للغاية ، وحسبك عناوين

ملامح القصة القصيرة عند توفيق الحكيم

إبراهيم فهمي

○ توفيق الحكيم .. عملاق الأدب العربي ، الذي أرى الحياة للتفلية ، قرابة ستين عاماً بكتاياته الرائعة في مجالات « الفكر » ، « الأدب » ، « الفن » ، من مسرح ورواية ولعبة ومقال ، لم تحط « القصة القصيرة » ، على غرطة إبداعاته الفنية ، بمكانة مرموقة مثلاً حظيت بخلاف الألوان الأدبية الأخرى ، فلم يكتب الراجل الكبير إلا النظر اليسير من القصص القصار ، وهو الأمر الذي يعد ، بحق ، مثاراً للتعجب والتساؤل !

○ ثرى .. ما هي الأسباب التي أدت إلى إجماع « الحكيم » عن كتابة المزيد من هذا الفن القصصي ؟ وما مدى إسهامه فيه ؟ ولين تضع « الحكيم » على غرطة القصة القصيرة ؟

○ وللإجابة على هذه التساؤلات ، كان لا بد أن نتوجه إلى عدد من النقاد المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم النقدية ، لرصد تجربة « الحكيم » في القصة القصيرة وإلقاء المزيد من الضوء عليها .

● د. سيد حامد النجاشي

□ كيف تری « الحكيم » على غرطة القصة القصيرة ؟

— منذ الثلاثينات ، وحتى الخمسينات ، نشر « الحكيم » بعض القصص القصار ، التي جمعت بعدئذ . في مجموعتين ، إثنين ، في واحدة منها كان شديد الإقتراب من الواقع ، وفي الثانية كان يحاول أن يطبق فكرته عن « التعادلية » ، وعن تغليب الفكر ، وتطويع الشخصيات لخدمة الفكرة الفلسفية التي يؤمن بها ، وهذا يتضح بشكل مباشر في مجموعة [أرى الله] ، والملاحظ على إنتاجه في القصة القصيرة عموماً ، إنه أقل من الناحية الفنية ، بالقياس إلى المسرحية ، وتأتي الرواية في منزلة تالية للمسرح ، في حين تأتي القصة القصيرة في المرتبة الأخيرة ، وربما يكون « الحكيم » قد تنبه إلى أن أحداً من رفاقه لم يتفوق في المسرح ، فشغل نفسه به ، وأهتم

به كثيراً ، وواصل الإبداع فيه ، وترك لتخصصين آخرين فن القصة القصيرة ، « تيمور » ، ويعني حق ، وطاره لاشين ، وأحمد خيرى سعيد ، وغيرهم ..

.. في حين تفرغ هو للأدب المسرحي ، وهكذا تخصص تيمور « في القصة القصيرة » وتخصص « نجيب محفوظ » في الرواية الطويلة ، وتخصص « صلاح عبد الصبور » في الشعر ، وتخصص « توفيق الحكيم » في المسرح .

□ .. لماذا تقصر ريادة « الحكيم » للمسرح ، في حين أن « القصة القصيرة » جاءت في المرتبة الأخيرة ؟

— يمكن أن يضاف إلى ذلك أن جيل الرواد ، كانوا ينامرون بالكتابة في هذه المجالات عموماً ، فله حسين يكتب في النقد الأدبي ، والمقالة الاجتماعية ، وبعد الدراسات والبحوث ، ثم يكتب الرواية الطويلة ، والعقاد يكتب المقال ، والبحث والشعر ، ويجرب حظه في الرواية الطويلة ،

أعماله صريحة الدلالة ، والبصرة تدل على البعير ، فيها بالنا بغير كسر ، بل والبعير نفسه يقف أمامنا .

.. ولكن لا تكفى العناوين إذا انتقلنا إلى أعمال أخرى غير مسرحية ، خاصة إذا وجدنا عناونا جازانيا يصف بعضها بأنها (قصص فلسفية) كما نجد في مجموعته (أرن الله) (ولا شك في أن الباحث المتجمل سوف يستبعد مثل هذه الأعمال ، عند إختياره الأول لمصادر بعثه .

.. وهذه المجموعة ، تتضمن أربع قصص على الأقل ، تعد في الحقيقة صياغة شبه حرفية لموضوعات ثرائية صرف ، وهي [أرن الله] ، [لا موزع السريدي] ، [وكانت الدنيا] و [دولة المصافير] ، ولا يحتاج الباحث إلى جهد كبير للوقوف على المصادر الثرائية ، التي تمثل لزوم هذه القصص ، لسأولها هي - كما يحملنا الديميري (٧٤٢ - ٨٠٨ هـ) في حياة الخيوان - إعادة صياغة حرفياً للقاء المسيح بأحد المتبعدين . وكان قد أمضى سبعين عاماً في صومته ، يسأل الله حبة واحدة وهي أن يذيقه مثقال ذرة من خالص عبته ، ودعا له المسيح ، ثم عاد بعد أيام ، ليجد الأرض قد شئت والصومعة قد وقعت في شق الأرض فنزل إلى الشق ليرى العابد في مغارة يقف شاخصاً بصبره ، فارغاً فاه ، ذاهلاً لا يرد على نعمة المسيح ، الذي تعجب لآمره ، فهتف به هاتف ، بأن الله قد أعطاه جزءاً من تسعين ألف جزء من ذرة من خالص عبته ، فلم يطفه (ديميري ١ / ٣٧٩) ، وفي قصة (أرن الله) يحمل الحكيم التامك عمل المسيح ، ويحل على العابد رجلاً حادياً ، ولكن الفكرة والسيقان والكتابة واحدة ، مع بعض فروق هامشية .

.. وقصة « موزع البريد » هي إعادة صياغة بشيء من التصرف . للحكاية الشعبية الشهيرة ، التي تعالج تقسيم الارزاق ، وقصة (وكانت الدنيا) إعادة صياغة لقصة تمرد إيليس كما روتها الحكيم السماوية ، وكتب القصص الدينني التي جمع مادتها الكسائي والثعالبي وابن كثير ، وكما روتها كتب التفسير . وكتب التاريخ والحكيم يبدأ قصته بدياة فيها كثير من الدلالات يقول :

.. لماذا تمرد إيليس ؟ قصة ذلك معروفة جاءت به الكتب السماوية ، ولا سبيل إلى الشك فيها روت ، ولكن خيال الروائي

يجمع أحياناً إلى إختلاف صور أخرى للحادث الواحد ، ولا بأس من عرض لححدى هذه الصور على سبيل التفكه لا الإعتقاد .

.. وهذه الفقرة الموزجة ، تمثل مايفستو الحكيم في موقفه من المائدة الثرائية ومن ثم معالجته ، وهذه القصة هي الوحيدة التي نعى الحكيم فيها على مصدره المباشر صراحة ، يقول : جاء في تاريخ ابن الفدا أن إيليس « ويمكن أن نلاحظ أن هذه القصة هي أكثر القصص التي حرص على تحويلها فقد جعل خلق حواء من ضلع آدم يتم بواسطة إيليس ، وهو تعديل ظفيف بقود إلى نفس النتيجة الواردة في التراث ، ولم يكن ثمة يد من إجراء تحويل ما يقدم صورة أخرى للحادث فقد ذكر مصدره والقصة مصادرها مشهورة ، ولم يكن من القبول أن يعيد تقديم القصة بحلها فيها ، وكأنه جامع حكايات عمائد ، دون أن تغفل عن هذه الفلسفي الكامن وراء التحوير وإن حاول تغطيته بمقولة التفكه ، ولنا بحاجة إلى الإشارة إلى أن هذه القصة تبدأ عند الحكيم بالمدخل الشعبي المعروف (كان سالف العصر والأوان) حتى تكون كذلك الخير الفركلوري المتجر الذي رأى أن من علامات إستلهاام المأثور الشعبي في السينا قول نعمة عاكف في نهاية أحد أفلامها للجمهور (ماذا تنتظرون الفيلم انتهى) !!

.. أما (دولة المصافير) فهي إعادة صياغة مباشرة لقصة شهيرة في التراث العربي ، وقد نقلها الديميري عن الخطيب البغدادي وهي تحكي عن القبرة التي سأوت صائدها على تركها مقابل ثلاثة خصال تعلمه إياها على أن تزوج الحصول على مراحل إطلاق سراحها (لا نأسفن على ما فاتك) (ولا تصدقهن) كما لا يكون) أمّا الثالثة فهي خصلة عملية تتبلل في أنه لا يجوز أن تعلم شخصاً لم يبع الخصلتين الأوليين (ديميري ٢ / ٢٣٣) وهذه القصة ترد بنصها تقريباً في قصة الحكيم (٧٥ - ٧٦) ولهذا الضرب من المعالجة تنتمي قصتان على الأقل من مجموعته (ليلة الزفاف) هما (طريق الفردوس) و (إيليس يتصر) .

وعصوماً فإن المعالجة الذهنية هي التي تغلب على تيمات التشكيل الفني في هذه القصص التي تمثل بها دون أن تنحصر ، ومصدر للمعالجة الذهنية أسران أولها : موقف الحكيم من عناصر التراث التي

يختارها وتصوره عن وظيفة وكيفية توظيف هذه العناصر وثائياً : قيام غالبية قصص الحكيم مستلهمة وغير مستلهمة على محور أساسي هو خلق المفارقة .

.. والمفارقة واحدة من تقنيات الجماعة الشعبية في الإبداع ولكن ثمة فروق بيئية ، فالجماعة الشعبية تعتمد إلى المفارقة بصورة أساسية في أنماط بعثها ، لا تقوم بوظيفتها إلا بهذه الأداة ، ونجى في مقدمة هذه الأنماط النكتة والناخرة وإلى حد ما المثل ، أمّا القصص فإن المفارقة تكون فيه متراشحة مع أدوات أخرى أي أن خلق المفارقة لا يكون - إلا في بعض حالات خاصة ، الأداة المحورية لتحقيق هدف الحكاية الأخلاقي والجدلي ، وهامشية المفارقة أو تحفيها كأداة يعمل من الحكاية الشعبية عملاً متماسكاً ، بينما يفرد حرص الحكيم على تحقيق المفارقة كأداة عمدة إلى وقوع القصة في قبضته المباشرة ، ويجعل النص المستلم بكسر آلهة فائداً الإصصال الحميم بالمصدر الأصلي ، فكثيراً ما يضي نص الحكيم في خط مخالف وربما معارض للنص التراثي مصدر الفكرة - كما أن المبالغة في تحقيق المفارقة تقفد النص الحديث إتصاله بتقنيات النص التراثي ، والتقنيات تمير عن وظيفة النمط التعريي القارة في وجدان الجماعة والصلافة لهذه التقنيات عبر القرون من التقاليد الفنية وتواترها دون أن يعنى هذا إثبات هذه التقاليد أو تحجورها .

.. الكاتب إذن يقف في قراءته التراثية وفي تماس مع المأثور بالتذكر أو المسامح عند بعض عناصر يصر فيها مساندة لإعادة الإنتاج ، وهي مادة جمعية إبداعاً وتلقياً ، مهما يكون المبدع الشعبي فرداً معلوماً فمجهولاً المؤلف الشعبي من أوهمام الحاشين ، وهي مشكلتهم ، وليس خصيصية في الإبداع الشعبي - والكاتب يريد أن يحقق أمرين لا يجتمعان أولها : أن يلعب على وتر رصيد جمعي يهيد له ثلاثة أرباع الطريق إلى التلقى وإثباتها اختضاع للمادة الشعبية لقوانين الإبداع الفردي النظامي ، وهي نظرة ترى عناصر التراث والمأثور مادة خامية ، ويشكل قاطع فإن الرؤى على الجانبين مختلفة فالكاتب الفرد أياً كان إنتائاه الاجتماعي روية خاصة (سكولانية) (للواقع) (كونها وظيفية) (وثقافة) (أنطولوجية) وسوسولوجية) (وابتسولوجية ، وهي رؤية تختلف نوعياً عن رؤية الجماعة الشعبية ، وهذا الاختلاف

يدعو الكاتب في كثير من الأحيان إلى عدم التعاطف مع بعض عناصر التراث والمأثور، فتصيب قراءتين وآليات هذه العناصر في ظل غيبة إدراك قوانين وآليات المنظومة مجتمعة، وليس من حق أحد أن يطالب الكاتب الذي تعلم ويتفقد نظاماً أن يتطابق في رؤيته مع رؤية الجماعة، الشعبية، ولكن الذي تطالب به أو تطالب به الجماعة الشعبية، لصالحه - هو أن يتعمق فهم قوانين وآليات رؤيته ليتاح له فهم نتائج هذه الرؤية، الكاتب ليس مطالباً بأن يؤمن بالمفاريت ولكنه مطالب بأن يتأمل هذه الظواهر دون إستعلاء (إنتجلىسى) وأن يسعى إلى إستلاك فهم دقيق وأمين وإنساق للقوانين الكاشنة وراء اعتقاد الجماعة في هذه الظواهر، لماذا تعمل هذه القوانين، وفي غيرها قليل من الأحيان، فإن بعض الكتاب يقفون عند الحدود الخارجية لهذه الظواهر بل للنصوص الفنية الشعبية، بل ربما تنقصهم - وهذا أمر مثير - المعلومات الدقيقة على المستوى الأول المباشر، نتيجة لطبيعة التعامل الجوف في المصادر، وعلى أساس انتقالي والإقتضائي من المدون والمصاحف، العابر من النص الحديث عملاً مفارقاً بفهم هدف للنص الأصلي، فمن المشروع نسباً أن يكون الإغتراب عن النص المصدر أو نقده أو كسره هدفاً مقصوداً من قبل الكاتب، ولكن إستيعاب المصدر في إطار منظومته الشاملة هو الذي يعمل من محاولة تحقيق هذا الهدف عملاً عملياً يقف على قدمين حتى وإن اختلفا مع هذا الهدف - بحيث لا يتحول النص الأصلى إلى مجرد جسر يعبره الكاتب ليطأ الترات أو المأثور أو يدمسه أو يبطش به من خلال إتلاق مفردة منه وتأطيرها بإطار رؤية خاصة للكاتب لم تخلف إدراك الرؤية منتهية النص الذي نستلهمه أو يوظفه ومن ثم ندخل في عملية (تجريف التراث والمأثور) إن الإقتضائية قادت إلى أن يتجه الحكيم في بعض النماذج التي مثلنا بها اتجاهات تربيتها عابثاً متفكها وقد رودت كلمة التفكك صراحة في مدخله إلى قصة (وكانت الدنيا) إذا أخذنا بظاهر عبارته .

.. وبقي أن نشير في وضوح إلى أن هذه السطور لم تطمح إلى تقديم تحليل أو حتى مجرد ملامح عامة لصورة التراث والمأثور في بعض تراث توفير الحكيم القصص أو أثر محور المقارنة على هذه الصورة، وإنما هي طرح لخطوط عامة لقضية إثارتها جديرة

بالحكيم وهي جديرة بأن يثيرها الحكيم، وهي كذلك دعوة للتقارب إلى الإلتفات إلى جانب هام يظل معقلاً من جوانب إبداعه الفني في إطار أدوات جديدية نعرف أننا لم نقدم إلا تصوراً كروكياً لها، فقصبة الإستلهم مرة أخرى هي قضية التقارب أما الفولكلوريون فيتمنون إلى أن ينبذوا النظرة الكلاسيكية إلى مادة علمهم ويفتتحو أن هناك مناهج أخرى غير «الوضعية المنطقية» .

هل هناك صورة خالفة لما سبق أن ذكرته في توظيف الحكيم للتراث والمأثور الشعبي في العمل القصصى؟

.. فإذا انتقلنا لصورة خالفة لذلك تماماً وجدنا (يوميات نائب في الأرياف تضم عشرات المقردات الشعبية اعتقاداً وتصوراً وعارسة ونصوصاً أدبية وعناصر ثقافية مادية (تشكيلية) وليست المسألة مسألة الوفرة في كم العناصر، فمن الممكن أن تحشد هذه العناصر حشداً إنتقائياً ولكن هذه العناصر في اليوميات تلقاها الكاتب وعاشها على هيئة منظومة إجتماعية وثقافية مترابطة بالدرجة التي تتم عن قوانينها، فستلت طبيعة هذا التلقى المطمئن الحى إلى معالجة الكاتب الرواى، فسندى على لحامت متصددة من غزل نوعي واحد، مثبتة على النول ولم ينسج على غيط واحد متخيل أو مثبت في الذهن .

.. في اليوميات لم يقطع الحكيم مفردة من كتاب أو ذاكرة صبا، ولكنه أوشكل أن يسجل المقردات وهي ماضيه يبدأ في مجرى الحياة وقد تداخل هو ذاته والمؤسسة التي يمثلها (السلطة) كمفردة فاعلة تتجادل هذه الظواهر ملتبسة بأصحابها من البشري يفضل



بها وتتفعل به يراوغها يراوغها وتراوغه، يقطعها في السلوك اليومي الإجرائي فتغالبه - أو تتحداه - فتتشم من جديد في الواقع وفي خطايات هذا الواقع ويعيداً عن مرمى البصر الجزئى، ومن ثم تتشم في عقله ووجدانه الفني، ولهذا جاء الإنتفاضة لها بحكم السمة شبه التسجيلية والمنغمسة في نهر الظواهر - إنتفاضة حياً ومتعاطفاً لا يلزم الظاهرة ولا يعرض بأصحابها، وإنما يعرض بالشروط التي تفرضها هذه الظواهر وتتحكم في إستمرارها وهي شروط من صنع قوى خارج الجماعة الشعبية، وفي اليوميات، وهي ليست إستلهاها عمدياً لفكرة أو موضوع شعبي متقطع من سياق - كانت المقردات تتوافر متناظرة وتدخل حياة الفنان قبل دخول عقله ووجدانه باعتبارها مفردات من لحم ودم تنظمها دورة الحياة الشعبية، فجماعت للمعالجة جدلاً حريياً، وإنسانياً مع هذه المنظومة وتراجعت الذهنية أمام الواقعية - ولو كانت تسجيلية - وأوشك، الحرص على خلق المفارقة أن يخفى، وما جاهد من مفارقات أنساب برق وتلقائية داخل النسيج العام، فبدأ إختلاجة حياة تثير دهشة التأمل ولا تستند بسمة التفكك العارضة، كل ذلك لتخلق في اليوميات لإختلاف العلاقة بين الكاتب ومادته عنها في القصة القصيرة .

● محمد السيد عيد

□ ملامح وأبعاد الخصيفية في القصة القصيرة عندا الحكيم .. ؟

- لأن الأتكار التي يعالجها الحكيم في قصصه القصيرة، هي أفكار فلسفية في معظم الأحيان، فقد ترتب على هذا أن كثيراً من الشخصيات لا تنتمى إلى عالمنا البشري، بل تنتمى إلى عالم الجن أو الملائكة، أو الحيوان، على سبيل المثال في قصة الشهيد (البطل هو الشيطان) والشيطان هنا يحاول التوبة، ويذهب لمقابلة رؤساء الأديان السماوية، إلا أنهم يفرضون توبته فيعيد إلى الساء ويضابط شاكياً له حاله، إلا أن جبريل يقنعه، بأن الشر ضرورة لإستمرار الحياة .

.. أيضاً في قصة وكانت الدنيا نجد أن إبليس هو البطل، كما نجد إلى جواره الحية، وفي قصة دولة المصافير، نجد البطولة، معقودة لمصوفين يتحدثان حديثاً فلسفياً في جوهره عن طبيعة الإنسان .



.. وفي قصة المعجزات وكرامات) نقابل الضائين الذين يتحاليون على أحد رجال الدين المسيحي، ليلذّب معهم للصلاة على مريضة، تختصر، لأن الأنا المريضة تنفى بما يرضى المعجزة، ويألف العديد من أهل المرضى للفسيس صاحب المعجزات له قريبة، وكلما ذهب مع أحد شفى له قريبه، وكلما شفى مريضة نفحة أهل المريض، إلا لال، والمدايا وأساقفة عندهم أياماً، إلا أنه عندما يعود أهل الكنيسة بعد أداء المهمة، يكتشف أن هؤلاء الذين أصطحبوه لم يكونوا سوى لصوص، وأهم كانوا يعتمدون إعادة أطول مدة ممكنة حتى يسامروا عليه رجال الكنيسة طلباً لأكثر قديمة كنيسة

.. ومن السمات أيضاً التي نلاحظها عند الحكيم في قصصه القصيرة، أنه يعتمد كثيراً على الحكى وإجمال الحوادث على لسان أحد الشخصيات بدلاً من تصوير الواقع الحلى، بما فيه من نبض وحيوية، وإن كان هذا لا ينفي أنه في بعض القصص يعالج الحدث بشكل جيد، فيض بالحركة مثل قصص أنسا الموت والحبيب المسجون وغيرها.

.. وهل يفهم من هذا أن الحكيم ليس له قصص قصيرة ذات طابع إجتماعي؟

.. على العكس لقد كتب الحكيم العديد من القصص القصيرة، ذات الطابع الاجتماعي مثل أسعد زوجين، وليلة الزفاف، ومدرسة الغفلين، وموقف حرج وغيرها. والملاحظ أن معظم هذه القصص تناقش قضية خيالة المرأة، وتمكن رأياً قاسياً للحكيم فيها، لكن هذه القصص على أية حال، ليست هي الغالبة في قصص الحكيم القصيرة، بل الأغلب عنده هي القصص الفلسفية

القصيرة عند الحكيم إقترابها الشديد من أسلوب (الحديث) وهذا يتضح في التخلّص، من تفاصيل الأحداث والاستعانة بشخصيات من عالم الجن أو الملائكة أو الحيوان والطابع الروعاني والتعليمي الذي ينهى به الحكيم كثيراً من قصصه ومثال ذلك، ففي قصة وكانت الدنيا، في هذه القصة يلخص الحكيم هدفه من قصته في الجملة التالية:

.. (امتزجت في الأسمى الواحد كل عناصر الخير والشر، والحسن والقبح والحفارة والسمو والتفاحة والعظمة، والعدل والظلم، والعقل والبطش، والضعف والبطش، وكانت الدنيا).

.. وهذه ليست القصة الوحيدة التي تنتهى بتلخيص تعليمي يجمل فيه الحكيم هدفه من قصته، واعتقد أن هذا أثر من آثار (الحديث)، استطاع أن يقرؤ القصة القصيرة عند الحكيم.

.. ومن السمات التي نلاحظها في القصة القصيرة، ارتباط الحديث بالفانتازيا، لأن طبيعة الموضوعات التي يناقشها الحكيم تربط بين الإنسان والعالم الآخر، ولذلك فالفلسفة غير مقطوعة بين السماء والأرض، فإنا أن يصعد أهل الأرض إلى السماء أو يهبط أهل السماء إلى الأرض، ومن هنا تنسج (الفانتازيا).

.. ويلجأ الحكيم في بعض الأحيان إلى الخيال العلمي، كما نجد في قصة (في سنة مليون) وقصة الاختراع العلمي.

ومن السمات الملحوظة أيضاً في القصة القصيرة عند الحكيم أنها تذكرنا في بعض الأحيان بملخصات الروايات وقصصنا (في سنة مليون) و (احترف القتال) شامداً على ذلك، فكان الأحداث وطبيعة الزمن في هاتين القصتين، أكبر من أن تحتوي القصة القصيرة.

أيضاً من السمات الفنية عند الحكيم، إعماده على المفارقة بشكل واضح كما نرى في قصص مثل معجزات وكرامات والحبيب للجهول وأسعد زوجين وغيرها، ولتأخذ على سبيل المثال (أسعد زوجين) يظل هذه القصة شديدة الإعجاب بمذبة متخصصة بها إذاعة برامج الطهى ولشدة إعجابها بها يسمى للزواج منها، إلا أنه بعد الزواج يفاجأ بأنها لا تعرف شيئاً في الطهى، ومع هذا تستمر في أداء عملها كمذبة لبرامج الطهى.

.. بإختصار يمكن أن نقول بأن هناك شخصيات كثيرة، في قصص الحكيم، وبالتحديد في مجموعة (أرى الله) ليست من البشر، وللى جانب هذه الشخصيات غير البشرية، نجد نوعاً آخر من الشخصيات البشرية لدى الحكيم مثل كليوباترا في قصة «كليوباترا وماك» والشيخ عيش في «طريق الفردوس» في القصة الأولى، نجد كليوباترا تصود من العالم الآخر، لتقابل أحد القادة المعاصرين «ماك آرثر» وتقيم معه علاقة حب، وتعيش إلى جواره في زى مجندة أمريكية، ثم تنتحرف في النهاية إلى طريق الفردوس، نجد الشيخ عيش، عابداً من العالم الآخر، بعد أن رفضته لجنة النصار، لأنه لم يفعل شيئاً يستحق عليه الثواب والعقاب، وهكذا يبدو الحكيم مصراً على كسر النمط التقليدي للشخصية، كما نقابله في معظم القصص التي يكتبها الآخرون.

.. لماذا لم يأخذ الحكيم مكانه في القصة القصيرة إلى جانب يحيى حلى، وتيمور، وغيرها من معاصريه ..؟

.. اعتقد أن سمّ الحكيم الأول كان هو المسرح، وبالتالي فقد استنفذ هذا الشكل معظم جهده خاصة في بداية حياته الفنية، حتى أنه حين نرى أن يكتب سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام لم يكتبها دراسة أو أي شكل آخر، بل اختار الشكل الحوارى بالتجديد، أضف إلى هذا أن الحكيم لم يكن مشغولاً بالقصة القصيرة اهتماماً كبيراً، وهذا واضح من ناحية عدد المجموعات التي تركها (بمجموعتان فقط) ومن ناحية موضع هاتين المجموعتين على الخريطة الزمنية لأعماله (بمجموعته الأولى سنة ١٩٥٣، ومجموعته الثانية ١٩٦٦) وفي رأي أنه أخرج هذه المجموعة فتأثر بالمشرح، بحيث نجد أن الحوار هو الأساس فيها، وما عدا الحوار لا يمدو بعض السطور الوصفية أو بعض الجمل التي نقلنا فيها الحكيم في الزمان، أو المكان طبقاً لمتطلبات الحدث إن هذه القصص تؤكد أن الحكيم كان كاتباً مسرحياً اتجه إلى القصة القصيرة، وليس كاتباً للقصة القصيرة، اتجه إلى المسرح، مثلاً هو الحال عند يوسف إدريس.

السمات المميزة للقصة عند الحكيم ..؟

.. إحدى السمات الملحوظة في القصة



كلاسيكيا . . أو هو موضوعي مقارنة بيناه
الموسيقى الرومانتيكية المشحونة بالانفعالات
والمواقف الجياشنة . أو بمعنى آخر أن
موسيقى بيتهوفن يمين عليها بالدرجة
الأولى الذهنية في التأليف وهذا ما يتفق إلى
حد كبير وأسلوب الحكيم في التأليف بشكل
عام وإن كان يتفق مع مسرحه الذهني بشكل
خاص .

وعلى ذلك لن نكون يعسدين هن
الصواب لو حاولنا رؤية مسرحية شهر زاد
على ضوء الموسيقى الموضوعية - التي يقول
الحكيم - تكاد تفتح أمامه أسرار كل بناء ،
لكنها هنا ليست من نوع الموضوعية
الكلاسيكية ، بل موضوعية من نوع
موسيقى سترافسكي . ولأننا أن الحكيم
يصرح لنا بما يوحى بذلك في قوله : «إن
أذكر عند كتابة «شهر زاد» أن إحساسى
كان موسيقيا . ما كنت أقتل أشخاصا ولا
أنصوّر مواقف ، بل أحس بموسيقى تطن في
أذنى . . موسيقى من طراز عصفور النار
لسترافسكي»^(١) .

ولكى يبدو هذا الربط بين موضوعية
سترافسكي في البناء وموضوعية توفيق
الحكيم منطوقية ومقبولة ، نرى من
الضرورى لذكر نبذة قصيرة عن أسلوب
سترافسكي بوجه عام لتحليلنا مسرحية
الحكيم من هذا المنطلق .

من المعروف عن سترافسكي بوجه عام
نزوعه إلى خلق فن لا يعتمد على عناصر
انسانية - فن ليس فيه متعة حسية ولا
انفعال ولا تعبير عاطفى . لقد حاول
سترافسكي أن يصنع موسيقى موضوعية لا
شخصية Impersonal وكان هذه الانكار
الكامل للرومانتيكية . . ولهذا اطلق على
فلسفته سترافسكي الجسمالية الكلاسيكية
الحديثة Neoclassicism .

ويأتى هذا الربط بين موسيقى
سترافسكي وبين الكلاسيكية . . من حيث
أن كلاسيكية القرن الثامن عشر التي كانت
مقاربة للرومانتيكية التي جاءت بعدها أكثر
موضوعية^(٢) . فلو حاولنا بدورنا ربط
مفهوم هذه الموضوعية في التأليف الموسيقي
برؤية الحكيم للدراما ورؤيته للحياة ،
وربما أيضا بأعماله المسرحية الذهنية أو
الفكرية كما يسميها هو ، لامتدنا أن نقول
أن الحكيم هو الآخر بعيد كل البعد عن
الأسلوب الرومانتيكي الذى ينهض
بالمواقف الانسانية والانفعالات ، وهو

مسرحية شهر زاد الحكيم وموسيقى سترافسكي

نادية البنهاوى

الحكيم ، ليرى مثل هذا العمل بهذا الوضوح
الفنى العربى البارز ، الذى لا يزال يدهش
ذهننا الديكارى بعض الدهش قبل أن يفنته
كل الفنون .

فقد استطاع الحكيم أن ينسج من خيوط
الأسطورة عملا فنيا على مستوى عالى
رفيع .

وإن كان الحكيم يعالج مسرحية
شهر زاد ، التى استلهم مادتها من النبع
الشعبي ، في إطار الأسطورة الشعبية ، غير
أن بداية المسرحية توحى بأن الحكيم يبدأ من
حيث تنتهى الأسطورة .

ولو قلنا أن الحكيم قد اقتل لكل عمل
دراسي - وأقصده هنا الأعمال الدرامية التى
عالجها بأساليب حديثة - قالبا موسيقيا يرى
ويصنع عمله على ضربه سواء بوحى أوبدون
وحى ، لن نكون مغالين في القول .

فالحكيم منذ سفره إلى باريس . .
واهتمامه بالموسيقى العالمية في ازدهاد أو ربحا
بدأ حبه لها هناك .

لكن من الملاحظ في رسائله المتبادلة بينه
وبين صديقه اندريه - التى جمعها في كتابه
زهرة العمر بأصابعه بالموسيقى الكلاسيكية
وبالأخص موسيقى بيتهوفن وأسلوبه في
البناء ، إلى الدرجة التى جعلته يكتب هذه
السطور : «إن قدرتي بيتهوفن» في البناء
الصوتي تكاد تفتح أمام ذهني أسرار كل بناء
فني آخر ، بل أسرار البناء في الطبيعة
نفسها»^(٣) .

وكما هو معروف أن بناء موسيقى بيتهوفن
يتسم إلى حد كبير بالموضوعية لكونه بناء

كانت حكايات ألف ليلة وليلة ،
وما تزال مادة خصبة لأعمال فنية مختلفة
شرقا وغربا . لما هنا من تأثير قوى على
عقول الفنانين وخيالهم فكتب ريمسكى كور
ساكوف مقطوعته الموسيقية الشهيرة
شهر زاد ، كما كتب كل من أحد على باكثير
وعزيز أباظه وتوفيق الحكيم مسرحية تحمل
اسم شهر زاد أيضا . وبالعطية لكل واحدة
من تلك المسرحيات طابعها الخاص وقفا
لرؤية كاتبها للدراما ورؤيته للحياة وإن كان
لا يدخل في نطاق حديثنا المقارنة بينهم ، إلا
أننا نستطيع أن نقول أن مسرحية الحكيم
أكثرها شاعرية وحدانية في الأسلوب ، لما
تتميز به من تراء للمعاني المرحية بشمولية
الفكر والرؤية . . وما ينطوى عليه حوارها
من روح الموسيقى الحديثة بإيقاعاتها المتوترة
القلقة ، الذى يقتررب من إيقاع الحكيم
نفسه ، الذى يظهر بوضوح في أعماله التى
لها طابع ذهني ميتا فيزيقي ، كمسرحية
شهر زاد وما طالع الشجرة . وقد ساعده
على ذلك معالجة للنص على ضربه عناصر
الأسطورة الشعبية التى من أهم سماتها
رحابة الرؤية وشموليتها .

وربما كان كل هذا أوبعضه ما جعل عضو
الأكاديمية الفرنسية جورج ليكونت يقول في
المقدمة التى كتبها لترجمة النص الفرنسية :

« كان لابد من شاعر لكتابة هذه
المسرحية وأن يكون هذا الشاعر شرقيا .
ودقيق إحس ، خصب القرينة كتوفيق

أقرب في موضوعيته وحساباته الذهنية الهندسية من الموضوعية في الموسيقى الحديثة .. وتقتصد هيلمسونيسكي سترافنسكي وموضوعيته .. أو بتعبير آخر موسيقى من طراز عبثور النار الذي حاول الحكيم أن يرى مسرحيته شهريزاد على ضوئها .. وإن كان الحد الأدنى الأساسي من موضوعية سترافنسكي في التأليف الموسيقي هو البعد عن المتعة الحسية والانفعال العاطفي ، كما كان هدف الحكيم على ما أظن عند تأليفه لشهر زاد وصولاً للشاعرية عن طريق الفكر الموضوعي وتصارع الأفكار .

^١ غير أن هذه الموضوعية لها طابعها الخاص وتكنيكها في التأليف الموسيقي الذي يشترك الحكيم فيه من سترافنسكي إلى حد يعيق طريقة معالجة الدراميا « لشهر زاد » .

إن موضوعية سترافنسكي في التأليف الموسيقي تسمح بأقصى التناثر وإن كان لا يستغني كلية عن المحور التونالي .. كما أن ميلودياته تنبع من ثانيا تصرافته الهارمونية والأيقاعية ، وهي لذلك تتحدى التعريف التقليدي للميلودية .. التي أعطاها مفهوما جديدا .. فبدلاً من المعالجة الميلودية لخط مفرد نجد غالباً ما يعالج أكثر من ميلودية في وقت واحد Counterpoint ، وغالباً ما ينسج الكونتراينيت من كتل متعارضة من الأصوات^(٢) .

هذا الأسلوب في البناء الموسيقي ينطبق إلى حد كبير على بناء مسرحية شهر زاد .

فالمسرحية وإن كانت تعالج في إطار الأسطورة الشعبية إلا أن المؤلف يضي عليها طابع العصر الفلاني في إطار موضوعية فكرية .. يحاول من طريقها أن يجد إجابة شافية لازمة للإنسان المعاصر الذي يحمل بداخله تراث الصور المختلفة منذ العصر البدائي مروراً بالتراث الديني المترسب في أعماق ذلك الإنسان حتى يصل بنا إلى العصر الحديث .. عصر العلم والتكنولوجيا .

وكم يحقق المؤلف تلك الرؤية الداخلية للإنسان المعاصر الفلاني كان لابد له من المرور على أسلوب ينسجم بأقصى التناغم بين الأفكار وتجنيدها في شخصيات المسرحية التي لابد من وجودها لإيجاد ذلك الشكل الأدبي .

وعلى ذلك فلا وجود لشخصيات أو مواقف ، بل ننسج من كونترا بونيت لكل

متعارضة من الأفكار أو الأصوات تعزفها ثلاث شخصيات .. شهريار .. قمر والبعد .

وبذلك يفرج الحكيم عن مفهوم المعالجة المسرحية التقليدية .. على ضوء نظرية أرسطو في البناء الدرامي ، القريب إلى حد بعيد من البناء الكلاسيكي في الموسيقى ، ليقترِب أكثر في بناء هذه المسرحية من الكلاسيكية الحديثة التي تعتمد أساساً على الأسلوب الكونتراينيتي المتناثر ، ويحدد الميلوديات المتعارضة المتناثرة في مسرحية « شهر زاد » كل من شهريار وقمر والبعد . وإن كان لا يستغني الحكيم هو الآخر عن المحور التونالي الذي تلدور حوله هذه الأفكار .. ويتجسد هذا المحور في شهر زاد نفسها ، حيث تلدور حولها الأفكار الكونتراينيتية .

ومن الطبيعي لئلا هذا النوع من البناء أن يكون يبقاه متوتراً .. بل أن الميلوديات نفسها تنبع من ثانيا هذا الأيقاع .

ويظهر هذا الأيقاع بوضوح في الحوار الذي يعتمد على الجمل القصيرة الحادة ذلك الحوار الذي يذكركنا بإيقاع الشعر الحديث ، وصوره الشعرية الرمزية كما في هذا الحوار :

الساحر : ما لفراصك ترتعد ؟
الجارية : لست أدري .

الساحر : ألم أحطرك أن تقرى هذا البعد الحرم ، فإن في عينيه نظرات الفجرة ؟
الجارية : ليس هـما .

الساحر : تهمين كمن به مس ؟ هـا يذك ولندخل . لعلك ارتعدت من قبح هذا الرجل .

الجارية : ليس قبيحا .

العبد : ما أجل هذه الملعنة . وما أصحلب جسدها مأوى .

صوت : (من خلفه) : مأوى ؟ للشيطان ؟

أم لليف ؟

العبد : أهذا أنت ؟

الجلاد : هـرتقي ؟

العبد : أين سيفك أيها الجلاد .

الجلاد : شربت بدمته أحلاماً ..

العبد : فهمت^(٣) .

وهكذا يستمر الحوار الذي يجنى في طياته ذلك الأيقاع المتوتر الغالب على المسرحية ككل و بناء ومضمونها . ولنحاول الآن أن نرى كيف استطاع الحكيم بناء قيمة الرؤية المحورية في هذا العمل .. وكيف استطاع

أن ينسج حول هذا المحور الألكار الكونتراينيتية المتصارعة بعضها مع بعض من جانب .. وصراعها مع المحور التونالي ذاته من جانب آخر .

إن الأفكار في إطار المسرحية ذاتها التي يمثلها كل من قمر والبعد ، ليست في الحقيقة إلا تعبيرا عن المراحل التي مر بها شهرياد نفسه في حياته مع « شهرياد » الأسطورة ومن هنا كان صراع كل من البعد وقمر مع شهرياد ، صراعا مصنوعا متخيلا ويتم من خلال عقل شهريار ذاته .. ولهذا فهو صراع يتسم بطابع فكري في معظم الأحيان وخاصة في محاولة كل من قمر والبعد في البحث عن سر شهرياد . والدليل على ذلك أنها بما يمثله أو يرمان إلى بعيدا كل البعد عن الفكر والتفكير . فالعبد مثلا الذي يرمز لشهوات الجسد ليس من صفاته التفكير أو البحث بل له صفات أخرى يكشف عنها هذا الحوار :

العبد : أو يمكن لملك أن يعشق عبدا خبيسا مثل .

شهرياد : ألم يفعل ذلك زوج شهريار الأول ؟

العبد : (يشير إلى جسمها وإلى جسمه) هذا البيضاء وعلة الرقة .. وهذا السواد وهذه الغلظة ..

شهرياد : (باسمعة) : الزهرة البيضاء الرقيقة تبت من الطين الأسود الغليظ .

العبد : وتبقى وأصل الوضع !

شهرياد : ينبغي أن يكون أسود اللون ،

وضبع الأصل ، قبيح الصورة . تلك صفاتك المخاللة التي أجبها ..

العبد : تلك صفات الشهوة^(٤) .

أما قمر الذي يرمز إلى الإيمان بشهر زاد بالقلب الذي لا يحتاج إلى برهان أو دليل فله أيضا صفاته الخاصة البعيدة كل البعد عن العقل .. عقل شهريار والتي من أجلها ترى شهرياد قمرأ مكتملا .. ولهذا تشبه في اكتماله «بالرجال» ومقارنته به ترى شهريار «العقل» طفلا :

شهريار : قمر غاضب على . الولي لي .

وغضبة قمر لا تشتد إلا لأمر واحد : إذ يبدو له أن لا أعبد شهرياد كما ينبغي أن أفعل .

شهرياد : قمر رجل .

شهريار : قمر مازال طفلا .

شهرياد : الطفل أنت يا شهريار^(٥) .

فالأصراع الحقيقي الأساسي إذن كما قلنا صراع منبته عقل شهريار وإن تعدلت



أشكاله . فما صراع قمر مع شهرزاد إلا محاولة من شهرين أن يختبر الإيمان في مواجهة سر الطبيعة لتكون النتيجة انتحار قمر تعبيراً عن الوصول إلى هذا السر من وجهة نظر العقل . . أي من وجهة نظر شهرين . كما أنه عاجز أيضاً من وجهة نظر شهرزاد نفسها ، ومن خلال رؤية الحكيم له أيضاً وذلك بسبب انزاعه عن باقي القوى . . التي تخلق التوازن الضروري لئلا تنال أي العقل والجسد . أي الأرض - بجانب القلب ، تلك القوى الثلاث التي تحويها شهرزاد بداخلها أيضاً .

لكن قمر قلب فقط . . وإيمانه بشهرزاد نابعا من ذلك القلب وحده . ولهذا لا يستطيع أن يراها إلا في مرة نفسه . قلبا كبيرا . وعلى الرغم من ذلك يتناهى صراع داخل في مواجهة شهرزاد بين ما يؤمن به . . وما يحاول إنكاره والمسرور منه . وهو قوة الجسد التي يحاول أن يقهرها بكتبها داخله .

ويظهر ذلك الصراع في الحوار التالي بين قمر وشهرزاد :
شهرزاد : (تصطفي) : أن جسد جميل .
أليس لي جسد جميل !
الوزير : (يقض طرفه في اضطراب) : كلا . . كلا . .

شهرزاد : ألا ترى لي جسدا جميلا ؟
الوزير : بل يا مولانا لكن . . أتواصل إليك . .
(يم الوزير بالانصراف) .
شهرزاد : إلى أين تمضي ؟
الوزير : إلى مضجعي . إذا أنضت ، لقد انتصفت الليل .

أما موقف قمر من العقل فواضح تماما . . ليس فيه صراع فهو لا يتصرف مثلاً أن لشهرزاد عقلا كبيرا ، كما اعترف لها في صراعه الداخلي مع نفسه في مواجهتها أن لها جسدا جميلا ، وإن كان يقاومه كذلك منطق شهرين . بل كما يقول لشهرزاد أنه لم يعد يفهمه بعد أن بنته من جديد . وفتحت أمامه نوافذ المعرفة . ولهذا لم يستطع إيمان قمر بشهرزاد وما تمثله أن يصمد في مواجهة حقيقة ما تمثله العبد التي هي جزء من حقيقة شهرزاد (الجسد الجميل) - كما انتصحت لنا ذلك من حوارها السابق مع العبد - كما لم يحتمل عدم إيمان شهرين بشهرزاد كإفهام ، فيتحسر . كره فعل لعدم قدرته لاستيعاب الحقيقة الكلية الشاملة . . حقيقة شهر

زاد . لكن هذا الانتحار وما يرمز إليه لا يسعد شهرين على الرغم من اعتزازه وانتخاره بعقله ، فهو وإن كان على علم تام بقيمة القلب معتزفاً بأكماله ، إلا أن عقله المحض المجرد كان عاجزا أن يقبل إيمانه كما هو من غير دليل أو برهان ، ولهذا كان يرفضه ويسخر منه . فموت قمر هو في الواقع رمز لموت الإيمان والعواطف داخل اعماق شهرين وهذا ما يجزئه :

شهرين : قمر مات . .
شهر زاد : لا تجزع يا شهرين
شهرين : انطلقت حياة قمر .
شهرزاد : واسفاه .
شهرين : (بعد لحظة) : لم يعد قمر يستمتع بالحياة من الشمس .
شهرزاد : لأنه لم يعد يؤمن بها .
شهرين : الأمان .
شهرزاد : لقد كان رجلا .
شهرين : نعم ، كان رجلا^(١) .

وكما ترفض شهرزاد قمرًا كقلب أعزل ، مصيره الموت . كنتيجة طبيعية لرويته المحدودة القاصرة فهي أيضاً ترفض العبد - وإن كانت تعشق ما مثله لأنه جزء منها ساكراً مما ترفض القلب . . والعقل كقوتين معزولتين .
العبد : لماذا جئت إلى هذا البهو المليء ؟ أنك تفكرين فيه .
شهرزاد : نعم ، أريد أن يعود .
العبد : أرايت ؟
شهرزاد : بل أريد عودته حتى لا أشيع منك^(٢) .

فإن كان شهرين قد عاد إليها من أسفاره قلبا . . وعقلا . . وجسدا أي قوة متكاملة متوازنة ما ترددت أن تنحسرها ما تحويه بداخلها من منع الحياة الحسية . . التي يمثلها العبد . لكن قوة العبد مجردة تملأ عن عجزها هي الأخرى كما أعلنت قوة القلب تماما .
فنحن ما يعود شهرين من أسفاره يتقن العبد ولا يقتله . وفي ذلك التفت - كما تقول لشهرزاد - موت حقيقي له . إذ أن عنت شهرين للعبد إنما يرمز إلى إنكار حقيقة الجسد ، المرتبطة بالأرض ، أي موت الرغبة عند شهرين في حب البقاء والتسكن بالحياة . وهي حقيقة لم يستطع رجل مكتمل أن ينكرها . . أما من يحاول التوصل والمزج فهو مازال طفلا كشهرين .
شهرزاد : هل استطاع رجل حتى الآن أن يقتل عبدا ؟

العبد : كيف ذلك ؟
شهرزاد : أتعرف كيف يقتل العبد ؟
العبد : كيف ؟
العبد : بمقتله .
العبد : (يضحك) :
شهرزاد : أتضحك ؟
العبد : ما أشد دهاءك .
شهرزاد : أتني لا أمكر ، ولا أسخر .
العبد : كنت أنت تعلمين هذا حقيقة .
شهرزاد : نعم . لكن الرجل لا الطفل . لا يعرف بعد كيف يقتل عبدا .
أتدري كيف يقتل الكهان في الهند الثائنين ؟ يتركها تسعى في رجايات المعابد .
العبد : لم أذن لي تملكي ذلك ؟
شهرزاد : ما أحسب إلا أن حاجه إلى تعلمه .
العبد : أليس هو الذي ذبح الفرائض زوجته الأولى وعشيقها الأسود ؟
شهرزاد : ذاك شهرين الأول . أما شهرين إلا فنانا آخر : رجل قضى حياة طويلة في قصر من اللحم والدم . تقدم له في كل ليلة عذراء ، وتذبح له في كل صباح زوجة . أسمى استفند كل ما في كلمة « جسد » وكل ما في كلمة من معنى ، قد استحال الآن إلى إنسان يريد الهروب من كل ما هو مادة وجسد^(٣) .

ففي موت قوة القلب . . وقوة الجسد . . داخل شهرين موت حتمي في النهاية لغوة عقله التي ترجع به إلى الوراء . إلى عصر البدائية حيث كان يسلك الإنسان الأول الدماء ويدمر كل شيء ببجله كما كان الحال مع شهرين في الأسطورة قبل أن يتزوج من شهرزاد لكن هناك فرق بين شهرين الأول ذاك الذي كان يقوم بنفس الفعل لجعله قبل أن تبته شهرزاد من نفسها بقصصها التي كان لها فعل كتب الأنبياء على البشرية ، وبين شهرين الآن الذي بعد أن مر بهذه المرحلة بتخطاها ورفضها متخذاً من عقله وعلمه آلة له . ذلك الآلة الذي لا يتورع عن سفك الدماء في الحروب كما فعل هنتر^(٤) . ويفعل غيره حتى الآن باسم العلم والتقدم والتطور . . هذا العقل لا يعترف إلا بالتضخم ألقا للكون .

ومن ثم عندما يعود شهرين إلى شهرزاد في النهاية بعد أن استفند محاولاته الذهنية في البحث عن حقيقة شهرزاد في الأراضى المفتقرة حيث الجلب والخراب ، يعود إليها بهذه الحقيقة التي وصل إليها عقله :
شهرين : أنت أنا . أنت نحن . لا يوجد

غيرنا نحن . أيتها ذهبتا فليس غيرنا وغير ظلتا وبخيلنا . الوجود كله هو نحن . ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرأة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب . لقد شمت هذا السجن من البلور^(١٠) .

فهذه الحقيقة التي وصل إليها شيرازي . وهي لا وجود لحقيقة غير حقيقة الانسان وإرادته هي التي كانت السبب في موت قمر . أي موت إيمان شيرازي بالقوى الالهية ، وهي أيضا السبب في عودة شيرازي من جديد إلى القتل والدماء . إلى عبودية العقل بدلا من عبودية الجسد . وتبينتها واحدة في النهاية لغيب القلب الذي يخلق التوازن لحياة الانسان . ولهذا كما تقول شهر زاد عن الملك في نهاية المسرحية « دار وصار إلى نهاية دورة »^(١١) وهذا ما يعيه شيرازي أيضا . فهو كأي بطل تراجميدي يسعى ما يفعل ويعلم المصير القتل عليه .

غير أن نهاية شيرازي المأسوية الختمية قد اوحى لنا بها المؤلف منذ بداية المسرحية بعد أن صار عبدا لعقله فنحول من جديد إلى حيوان يتخبط على استعداد أن يجمّع أي شيء حتى نفسه في سبيل معرفة ما هو محظور عليه ، وهو ما كان محظورا على أبطال الاساطير الشعبية مع الفارق بين موقف شيرازي البطل المصري وبين هؤلاء الأبطال من هذا المحظور .

إن بحث شيرازي عن سرشهرزاد . هو في الحقيقة محاولة بحث منه للوصول إلى ما وراء الطبيعة . إلى المطلق . إلى معرفة الحقائق . ولأن شهرزاد تعلم المصير المظلم الذي ينتظر كل من يحاول معرفة ذلك المحظور متحديا إرادة الخالق - كما يحدث لاساطير الاساطير الشعبية الذين كانوا يحاولون تحدي العالم الغيبي - كانت تحاول أن تثق شهرزاد من المحاولة . كما أن السر الذي يريد معرفته شيرازي هي نفسها لا تعرفه ، بل وربما غير واقعة من وجوده ، وبالتالي لا يعينها كثيرا التفكير فيه ، وهذا ما كانت تحاول شهرزاد في صراع شيرازي معها أن توصله اليه حتى تجبه المصير الذي كان يسعى إليه بإرادته :

شهرزاد : أقسم أنك جنت . أجهدت عقلك حتى اضطرب لي سر تبحث عنه أيها الاله ؟
الأتراك تضع عموك الباقي وراء حب اطلاع خادع . . ؟
شيرازي : ما قيمة عمري الباقي ؟ لقد

استمتعت بكل شيء وزهدت في كل شيء . .
شيرازي : وهل تحسب هذا هو السبيل إلى ما تطلب ؟ بل من أدراك أن ما تطلب موجود ؟

أترى شيئا في ماء هذا الحوض ؟ أليست عينا أيضا في صفاء هذا الماء ؟ أتقرأ منها سرا من الأسرار ؟
شيرازي : جأ للصفاء وكل شيء صاف . . لشد ما يخفي هذا الماء الصافي . ويل لي بفرق في ماء صاف . .
شيرازي : ويل لك يا شهرزاد^(١٢) .

إن انتمناه شهرزاد وما كانت تسعى اليه أن تجعل شيرازي يكف عن تسأله عن معرفة ما وراء الطبيعة من اسرار ويكفي بإفراق نفسه في كل ما فيها من صفاء من ملذات حسية وعقلية وروحية وصولا به إلى مرحلة التكامل الصوري لكن شهرزاد غير قادر أن يرى أي جمال في الطبيعة فهو كما يقول لشهرزاد :

شيرازي : ليس في الحياة من جديد . . استنفدت كل شيء .
شيرزاد : الطبيعة كلها ليس فيها لذة تفرك باليقا ؟
شيرازي : الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيئ على الخناق^(١٣) .

غير أن ما ضيق الخناق على شيرازي في الحقيقة هو ثقله ، الذي سوف يؤدي به في النهاية إلى مصيره المحتوم ، لتحليه قوانين الطبيعة ، بل لتحليه للقوى الإلهية بمحاولة الوصول إلى حقيقتها . . إلى أصلها .

شيرازي : من أنت ؟
شيرزاد : أنا شهرزاد .
شيرازي : كفى عن اللف والدوران . أعرف أنا اسمك شهرزاد ، لكن من تكون شهرزاد .
شيرزاد : ابنة وزيرك السابق .
شيرازي : أعرف كذلك أن وزيرك السابق أنجب شهرزاد ، كما أعرف أن الله خلق الطبيعة ، كي لا يقال أن شهرزاد بنت لقط ، وكى لا يقال أن الطبيعة بنت المصادفة ، لكنك تعلمين أني لست ممن تقتنعهم هذه الانساب^(١٤) .

في هذا المقطع الأخير يتأكد لنا بوضوح المقابلة بين شهرزاد والطبيعة ويتضح لنا أيضا أن ما يبحث عنه شيرازي وما يريد الوصول إلى معرفته هو الله ، المطلق ، خالق الطبيعة والكون .

وهو سر لا تحلّكه شهرزاد فهي ليست ذلك الإله . ولهذا لا يمكنها أن تروح له وإن ألح في طلبه عشرين قرنا ، بل وترى أن من يسعى وراءه ليس إلا طفلا ساذجا في بداية الطريق .

شيرزاد : لا تكن طفلا يا شيرازي . أنت تعلم أنك إن ألححت عشرين قرنا فلن نطفر من بكلمة .
شيرازي : لماذا ؟
شيرزاد : لأنني لست أمك ما تريد . أنت تطالب المحال . أنت رجل ذوراس مريض^(١٥) .

لكن الولي لشهرزاد من الملك حين تصمت لا يجيبه عما يطلب معرفته . إنه حينئذ لا يتورع عن محاولة تدميرها . لكنه في الحقيقة لا يدمر غير نفسه . فشهرزاد لا تموت ولا تدمر . . وإن كانت هي القادرة على التدمير . . واقتلاعه من الحياة حين يصل إلى هذه الدرجة من الشيخوخة والجلبب الانساني والروحي . . وهذا ما حدث بالفعل في نهاية المسرحية غير أن الحكيم يوحى لنا بهذا المصير في نهاية النظر الثاني بعد أن لزمت شهرزاد الصمت . . ولم تجبه كما كان يريد الوصول إليه :

شيرازي : (ينظر إليها ويمس) لعنة الله . . شهرزاد : لماذا تنظر إلى هذه النظرة ؟
شيرازي : تعالى . .
شيرزاد : (تدق) : ماذا تريد . . ؟
شيرازي : أقبلك . .

(يتناول رأسها بين يديه ويرفع شعرها الأسود ويستل خنجره من غمده) .
شيرزاد : (تصيح به) : ويحك ما تفعل .
شيرازي : (في صوت غريب) : أرى شعرة بيضاء ، كأنها خيط النعير في هذا الليل الجميل . .
شيرزاد : (تخلص من يده وتنتظر إلى خيالها في الحوض) : آين هي ؟
تنتزع الشعرة البيضاء . .
شيرازي : لماذا تنزعها ؟
شيرزاد : (تعود إليه) : كيف خطر لك أن تفعل هذا ؟ لقد بت اعتقد في خطر جنونك^(١٦) .

لكن شهرزاد على الرغم من كل ذلك لا تيأس من المحاولة في إعادة شيرازي إلى انسانيته . إلى آدميته . كما فعلت من نشرها في الاسطورة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها . لكن شيرازي كان في كل مرة يقاوم ويرفض محاولاتها بتفطنه العقل .

والمرسحة مليئة بالأمثلة التي توضح هذا المعنى . . لكن شهرزاد تكاد تأس منه بعد موت قمر . . وعقن العبد . . لما في موت الأول من دلالة رمزية على التجرد من الإيمان . . وفي عتق الثاني التجرد والمروءة من كل ما هو مادي .

لكن على الرغم من أن شهریار كان يسعى إلى مصيره المأسوي منذ البداية ، إلا أن السبب في ذلك كان نقطة ضعف في طبيعته . أي طبيعة العقل - لم يستطع تجنبها .

ونقطة ضعف شهریار كما هو واضح الآن هي عدم قدرته عقله على الإيمان بالحقيقة الإلهية بلا برهان أو دليل . . أي عن طريق القلب . . ومن ثم محاولة هربه من الواقع السدس فتله الأرض بقوانينها التي تخالف التوازن الضروري لاستمرار الإنسان ونموه . . ووحيا ، وعقليا .

لكن عقل شهریار زين له أن لا حقيقة لعبر العقل . . الذي به وحده يستطيع أن يتقدم ويتطور .

وإن كان شهریار قد خط لنفسه الطريق الذي يسير فيه بوعي تام متحملا تبعه أعماله منذ البداية ، متحملا قوانين الطبيعة التي تتجسد في شهرزاد في ناحية ، وتتجسد في قمر والعبد من ناحية أخرى ، وغبة في الوصول إلى هبطه . . على الرغم من كل ذلك التجلي والصمود . . فيها هو يعرف لشهریار أنه كثور الطاحون . . يدور ثم يدور ويحسب أنه قطع الأرض سيرا إلى الأمام لكنه في الحقيقة قد انتهى إلى حيث بدأ . وهذا ما يدركه شهریار في نهاية الطريق الذي سار فيه :

شهریار : ما أنا في القصر من جديد . إلأم انتهيت ؟ إلى مكان البداية كثور الطاحون على عينيه غضا ، يدور ثم يدور ثم يدور ، وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيرا إلى الأمام في طريق مستقيم (١٧) .

لكن على الرغم من ذلك فإن الصراع بينهما لا ينتهي فشهرزاد لا تتغير ولا شهریار أيضا يتغير ، فهو يسأل وهي لا تجيب : شهرزاد : ليس فيما تفعل سبيل الخلاص شهریار : ما السبيل ؟ شهرزاد : لست أدري . شهریار : آه . . أنت دائما أنت . لا تتغيرين . شهرزاد : وأنت دائما أنت ، لا تتغير (١٨) .



شهریار : كل ما يكبر تُرجعه إلى الصغر . كل غاية تتبعها بداية . إلى متى هذه الدائرة التي لا تخرج منها ؟ (١٩) .

وفي هذه الرؤية لقانون الطبيعة الدائري في حلقة لا نهاية لها ، ما يجعلنا نربط بينها وبين تطور الإنسان ذاته مجسدا في شهریار الذي يدور . . ويدور ، ثم في نهاية دورته ، بعد أن يشيخ ، يموت ، ليعاين آخر من بعده ، صغيرا فتيا يمر من جديد بالثلاث مراحل التي مر بها شهریار وهكذا . فكما يدور الإنسان حول نفسه دورة كاملة ، بعدها لا بد أن ينتهي وينزع كشجرة في رأس الطبيعة ، كذلك الطبيعة التي يراها شهریار أيضا تدور حول نفسها . . دورة عقيمة عيشية . . دورة الموت . . والميلاد . . ثم الموت وهكذا .

ثورة شهریار إذن على الطبيعة مصدره رؤية عقله لما ومن ثم تحرره على قوانينها التي تتجسده داخل حلقة تدور لا تنتهي «الحياة . . والموت» وإن كانت تلك الرؤية حقيقة . . إلا أنها قاصرة . . أو على الأقل سجنحت شهریار داخل جسده فلم يطيقه . . ويريد الحرب منه في أي مكان . . وكل مكان . لكن لا مفر . فالأمام وإن تعددت فها هي إلا سجن أكبر لجسده الواهي الذي يسجن عقله للمجد داخله .

فشهریار ليس كقمر يستطيع أن يرى الحياة رحبة والطبيعة جميلة (٢٠) - كما تقول شهرزاد للملك - فلا يشعر بذلك الحصار المكاني . . أو الزماني . . لأنه قلب كبير . قلب لا يعرف غير التقديس والحب بلا حدود . . فلما كان يعيش شهریار مرحلته السعيدة مع شهرزاد - في الأسطورة - قيل أن يتردد عليها . . ويثور على قوانينها . . قيل أن يصيح أسانا عصبيا متفقا مفكرا بفعل شهرزاد أيضا . وإن كان الصراع بين العقل للتشل في شهریار وبين الطبيعة التي ترمز إليها شهرزاد لا يؤدي إلى نهاية أو حل ، وإنما إلى التنوير .

غير أن التصريح بجزء العقل . وما يؤكده هذه الميزة الصورة الفنية الرمزية التي تصور شهریار كشجرة يضيء نزعته من شعر شهرزاد الأسود الجميل . حتى وإن كانت المرسحة تنتهي وقد قاد شهریار من جديد إلى أسفاره ورحلاته التي لا تنتهي ، بعد موت قمر ، وعقن العبد ، رافضا أي محاولة أخرى من شهرزاد . . حائرا ينخر فيه القلق . . معلقا بين الأرض والسما ، لا

فكلما استطاع شهریار أن يدرك حقيقة ما وصل إليه . . وحقيقة نفسه ، بعد أن حسم صراحه الداخلي مع القوة الروحية . والقوة المادية ، فقد استطاع أيضا في نهاية صراحه مع الطبيعة - في محاولة معرفة أصلها وخالقها عينا - أن يدرك قانون الطبيعة ذاته . على الأقل : . شهریار : النهاية تتلوها البداية في قانون الأبدية والدوران . شهرزاد : أما كنت تعرف هذا من قبل ؟ شهریار : كنت أحسب الطبيعة أحلق من هذا . شهرزاد : (باسمة) إلى هذا الحد أنت ناقم على الطبيعة ؟ شهریار : إنها تتقارنني بسلح العجز : السجن ، داخل حلقة تدور . شهرزاد : (باسمة) لا أظن أنها تتقارنك أو تتكلف لك . ما أنت إلا شجرة في رأس الطبيعة . شهریار : كلما أبيضت نزعته ! شهرزاد : إنها تكوهر الحرم . شهریار : نعم . شهرزاد : نزعها كي تعود من جديد . شهریار : فتية قوية . شهرزاد : نعم .

يعرف نفسه .. ولا من أين أتى .. ولا إلى أي أرض يسير .. لكنه سيقتى ساترا .. شاء أم أبى :
شهریار : أنا ؟ من أنا ؟

شهرزاد : أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء . ينخر إليك القلق .. ولقد حاولت أن اعيلك إلى الأرض فلم تقبل التجربة . شهریار : لا أريد العودة إلى الأرض . شهرزاد : لقد قلتها يا شهریار . لا شيء غير الأرض .

شهریار : (يتحرك) : وداعاً إذن يا شهرزاد ! شهرزاد : اتذهب ؟ دعني أحاول مرة أخرى .. شهریار : (يتصرف في صمت) (٣١) .

مفهوم المكان والزمان في المسرحية :

وهنا أود أن أشير إلى أن مسرحية شهرزاد ، لا وجود فيها لحدود زمنية أو مكانية ، كما في الأسطورة الشعبية وإن كان ذلك في إطار خفي لا يكاد يرى بالعين المجردة لأول وهلة . لكن كل منظر في المسرحية .. وكل صورة شعرية تخص المكان أو الزمان فيها تؤكد هذا المفهوم . عن طريق الحوار .

فالمظهر الأول مثلاً عبارة عن طريق قفر ، به منزل من المقترض أنه منزل الساحر - وهو شخصية أسطورية رمزية أساساً ، أي أن ليس هناك تحديد لمكان يقع فيه هذا المنزل الرمزي هو الآخر . على سبيل المثال أيضاً لعدم وجود حدود زمنية أو مكانية في المسرحية هذا القول لشهریار :

شهریار : ما هله الموسيقى ؟ إنها تحبس نفسي في حدود ضيقة استبكتها قمر .. أو إجعل أناهما ينطلق .. تنطلق .. إلى حيث لا حدود .

وهذا الحوار أيضاً بين قمر وشهریار يرحي بنفس المعنى :

قمر : أتراك تتعمد هجر إمراتك ؟ شهریار : وهجرأت أنت أيضاً . قمر : المجنون لك ، عيوب منهم . شهریار : ومن نفسي أيضاً . قمر : يا رحمة الله .

شهریار : أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود ، وأنطلق ..

قمر : إلى أين ؟ شهریار : إلى حيث لا حدود (٣٢) .

غير أن رغبة شهریار العارمة تلك في الأسفار بلا حدود مكانية أو زمنية .. رغبة

في المعرفة «المحظورة» التي كان يسعى إليها ، بلا قلب .. ولا جسد ، كانت ثباتها «خان أبي اليسور» .. ومعه قمر الذي يتمتع ويستكر أن تكون هذه البؤرة هي نهاية تلك الأسفار الطويلة فيقول للملك :

قمر : أكان يتقصنا الحمى إلى هذه البؤرة بعد تلك الأسفار الطويلة . شهریار : أتبعني صامتاً . (٣٣) .

فما هذه «الحانة» كما يراها قمر إلا مكان يأل إليه من يريد أن يغب عن وعيه .. من لا يريد أن يفكر أو يشعر .. فيعيش متوماً في اللازمان واللامكان .. والكلام الذي يدور بين مرتاديه ليس إلا كلام اتصاف بجائين ..

فيحاول قمر أن يعيد الملك إلى وعيه بآدميته «بالقلب» .. وأن يذكره بأنها ما تركا ديارهما التي يراها شهریار محبوبة المكان في نظره ، حتى تكون تلك «الحانة» المعبأة بسحب البدخان المخفية خاتمة رحلتها .. لكن الملك يرى أنها ما سافرا بعد وما هذه الرحلة إلا بداية لرحلات مقبلة كثيرة ومتنوعة .

وآخر مثال نود ذكره هنا على محدودية المكان أو الزمان بمفهومها التقليديين في المسرحية بل على غرار مفهومها في الأسطورة الشعبية ومن خلال العالم الداخلي لعقل شهریار هذا المثال :

شهریار : إلى أين تسافر ؟ شهریار : إلى بلاد واق الواق (٣٤) .

شهرزاد : أتخرج ؟ شهریار : أتخمين أن لا وجود لهذه البلاد إلا في تخيلتك أنت ، أيتها المبدعة الجميلة (٣٥) .

ولا عجب من ذلك المفهوم للمكان والزمان ، ولأسيان المسرحية تعالج أصلاً في إطار الأسطورة الشعبية ، كما أن الصراع فيها بين شهریار وشهرزاد قائم أساساً على صراع الأول مع الطبيعة التي لا تعرف حدود زمنية أو مكانية .. ومن ثم فهو صراع ميتافيزيقي . يحدث في كل زمان .. ومكان



الهوامش

- (١) توفيق الحكيم ، زمرة العمر (مكتبة الأدب ، ١٩٧٦) ، ص ١١٦ .

(٢) توفيق الحكيم ، مطالع الشجرة (مكتبة الأدب) المقدمة ، ص ٣١ ، وانظر أيضاً تحت المصباح الأخضر ، توفيق الحكيم (مكتبة الأدب) ، ص ٣٥ .

(٣) ثيودورم . فيني . تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة الدكتور سحرة الخولي ، محمد جمال عبد الرحيم (دار المعارف) ص ١٦٠ ، ١٦١ .

(٤) ثيودورم . فيني ، المرجع السابق ، ص ١٦٠ .

(٥) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، مكتبة توفيق الحكيم الشعبية (الهيئة العامة للكتاب) ، ١٩٧٤ ، ص ١١ .

(٦) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ١١ ، ١٢ .

(٧) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

(٨) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ٢٤ ، ٤١ .

(٩) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(١٠) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ١١٣ .

(١١) المرجع السابق .

(١٢) انظر كتاب سلطان السلاط . توفيق الحكيم ، (مكتبة الأدب) ، ص ٢٣ .

(١٣) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ١٥٦ .

(١٤) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ٦٣ ، ٦٤ .

(١٥) المرجع السابق ، ص ٦٣ .

(١٦) المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ٧٠ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٥٠ .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٥٦ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

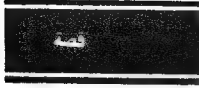
(٢٢) المرجع السابق ، ص ١٦٦ .

(٢٣) شهرزاد ، المرجع السابق ذكره ، ص ٨٦ .

(٢٤) شهرزاد ، المرجع السابق ذكره ، ص ١٢٠ .

(٢٥) في الخلفية رقم ٣٨ من ألف ليلة وليلة الأذاعية قصة : يقول أحد أبطالها عن بلاد الواق الواق معناه أن هناك سحاحاً أن يعرف سر الخالق ، لكنه يصل هناك ولا يعرف شيئاً . ما يؤكد أن السر الذي كان يبحث عنه شهریار أيضاً هو سر الخلق .. وما وراء الطبيعة ..

(٢٦) مسرحية شهرزاد الحكيم ، ص ٧٩ .



الفا

تقوى بالفضيلة!

محمد الحضري عبد الحميد

بعد أن ثبته جيدا بأربطة بلاستيكية ضد أية شهب أو إشعاعات . أشارت للمساعدة والصبي المتخلف عن ركب المدرسة : إشارة سريعة خاصة . على الفور عادت عطيات بالفأس ، فعلقته على المنكب الأيسر ، ثم ضبطت زاوية (الهراوة) المتصلة بمقدم فأس الحديد . . ثم أحكمت تثبيت الأزرار ، كان سبر الصغير قد سارع بربط (المقطف) خلف الظهر بحبل ليفي ، ينتهي عند الكتف اليميني بـ «فيونكة» من سمف النخيل ، تحمل المقطف (مقطورة) متصلة بـ «الشحط» الام ! لا تنفصل ولا تستطيع أن تفلت لتأخذ مدارا منفردا . توقف أفراد (الطاقم) في توتر عن العمل ، وكل عين وأصبع ترمق بانتباه مركز : مواضع الأربطة ، ومواقع الأزرار ، لتلا يكون حدث أي نقص أو أقل خطأ ، مهما كان تافها . حانت اللحظة الحاسمة فإنتفتح الباب ، وانحنى محروس ليمر من فتحته ، ثم انطلق خلفا وراءه عمودا كثيفا من الضباب الفضي ، كان قد تسرب إلى الداخل مندفعا للكونة من الفضاء الخارجي . اتخذ محروس مداره ، لكنه لم يلبث أن اهتز مرتجا بكل كيانه حين سمع أزيزا وطقطة أعقبتهما قرعمة انكسار شيء ما ، صحيحها اندفاعا تيار تلجج باردا عصف بكل أعماق دهر ، وراح يضم بشدة ياقه و (قبة) الثوب الأسموكن

كل شيء جاهز . حتى المناخ معد ، ومتأهب ، ومنتظر . شريط الخضرة الضيق المحدود : روض للركلات ، فانتزاع على جنب ، متكشا على نفسه ، بعد أن رموه بازدهاء خارج المحيط الهائل ، المكتظ ، المسمى على اليابسة (كردون المبان) ! . والجسر اللاهث المسحوق ، المضغوط بمشات المكاس ، وآلاف النمل ، وملايين العجالات : أفسح للخطى الآتية موضعا قدر الامكان . الشمس - مشكورة - أشرقت في موعدها ، دون فروق تذكر في التوقيت . الهواء البارد كيف درجة برودته إلى معدل آخر ، فصار نسيما ، عليلا ولطيفا ، متحررا وهمازنا بمناد على البيان المسبق الكتيب ، الذي ألقاه على كل الموجات والقنوات : مذيع النشرة الجوية ! . تحت اللافنة الفارغة ، القائمة على حافة الأبنية الملاحمة ، المتباينة : وقف الملاحظ يجرّد رموس القملة ، ويفتقد - بمقيظ مختص - (الفاعل) الغائب .

هناك في (قاعدة الانطلاق) كان كل المختصين قد فرغوا من إعطاء لمساهم الأخيرة . أم محروس - الله يسرها - رفعت طبق الخوص يحوى الصحن من بقايا الفطور ، وعلقت في الذراع اليميني متدلي العيش والتموس ، والكيف والحلو ،

حول الرقبة ، ثم بقية الأطراف والزخائف من ذيل وأكمام وجيوب . توقف طرفة عين وقد تذكر ، دخن سيجارة في أعقاب شاى الإفطار ، ولابد أن (الطقية) أحدثت في الثوب ، أو بجزء من الألياف الزجاجية : ثقبا ، وعندئذ تكون الطامة أكبر من كبرى ١ . يحركات متمهلة حذرة ، دقيقة وعسوبة - خشية فقدان الاتزان ، واختلال مسار المدار - راح يميل على كل رقعة في الثوب وملحقاته : فصفا شاملا . لا تقبض ، ولكن ربما تكون (فتحة) كبيرة ، فتتأثر الهوائ الساقم جدا : تزداد حدته في كل زوايا وأركان الجوف بالداخل . أخذ - بخفية حركة عسائفة - يساعد الفحص ، يميلق من وراء (اللاس) الواقية ، يسرّش بحدة من تحت شراريب الملقعة الصولية التحتية ، ويزيد من جعوظ عججري المينين ، وانغراس الأصابع بالأظافر ، فلم يمس - قط - على أية فتحات ، لكن الأثر يطرد إلاما موجعا ، وتنف التلج الراضحة تترام بكثافة صاعقة على كل أرجاء العمق . مستحيل تكون الحواس - مجتمعة - خادعة ، فصوت الكسر كان مسموعا ، أشبه شيء بسلك توربين ، فرقع متخلعا فجأة ، فما السلى حدث ، و . . وأين موقع الواقعة ؟! . تقدم خطوات والزحيق يتماظم من حوله وهو يحاول السير البطيء ، المحسوب المعتاد . . لكن حركة الخطو اختلت وتخلت ، فتوقف عن السير . مرة أخرى عاد بكل أصابع الكفين يتحسس ، ويتلمس . كاللوب المفلوت أنشأ يستدير - بندوليا - في كل اتجاه ، والعيون تمحيط و (تبط) مغرسة عميقة ، ولا أثر ظاهر على جلد السطح . حاول أن يخطو لكن صرخه قلقة نادت بفتة ، وبلا إرادة ، عنه ، أفهمته أن كسرا قد حدث ، وأن فتحة - بكل تأكيد - نجحت عن شيء ما ، وموجودة - بالحتم - في مكان ما . فكر - كإجراء يائس - في تحويل حركاته إلى الخلف ، وبدأ الاستدارة للواء عائنا إلى القاعدة . احتم زهيق وصراخ ، وصفير ، وجعير ، وهدير ، وصرير ، وخرير : العرصات ، والكناسين ، والجراوات ، والطيارات ، والدواب ، والبدراجات ، والحناطير ، و(الكرات) والطلية والموظفين ، والشحاذين ، والعمالات . حاول تحريك مقدمة (إيرال) إلى فوق بزاوية معينة لتعديل المسار ، فلم يستطع لما تراكم فوقه من لحم وقمصان وأكمام وأكتاف وأرداف . شد إليه بعنف المنديل والمقطف فانفضحا فيه قماشاً ، وسعفا ، ولحيا ، تكاثف بغلظة مجنونة : الأبدان والأردية ، واستمر بركان الضجيج والصريخ والزقاق ، وساد سطح العباب شلال موج خللاط ومختلط لا يبين شيئا مميزا . . وهناك ، في الجانب الآخر ، كان (الملاحظ) يرمق ، لآخر مرة ، ساعة يده بامتعاظ وسأم . . ثم يشطب إسما من كشف أسماه (الفعلة) ، دون أن يغفل بالاتصال ب (طاقم القاصدة) ، مستفسرا عن التخلف ، وما وراءه من





بعض من ثرثرة عند رأس بيروت

● الحصاد

علقت قبيرة على الأحداث قائلة :
- كانت الأشجار من حجر وأسمنت
وكانت ..
ثمر التفاح والأطفال .. والشعر الذي
في نسفه طعم الجثث !

● دودة

● قال الصحفي القصير القامة :
كتبت اليوم ..
عموداً .. طويلاً !!!!!

● اكتشاف

حين امتزجت دماء طفل الليلكي بالنبذ الفرنسي
وبالأشعار البدوية
أخبرتني الفتاة ذات الشفاه البنفسجية
- إن هذه لأعجب المعارك الثورية
فلها قادة بعدد موجات الإذاعة ...
والجرائد الدورية ..
ومكاتب الأمن ..
وأوزان القصاصد !

● خوف

كانت المياه ملوثة بالهوجس
وكان الشارع ملوثاً بالأغنيات ..
وكانت الجرائد ملوثة بالتواطؤ
وكانت المسافات مستحيلة
بين الظهيرة والأمسيات
والمرأة التي استجارت بي

سمير عبد الباقي

● الخلود

سألوه ..
كم قصيدة كتبت ؟
قال في مرح طفوئاً وهل يوماً .. سكتُ ..
إنني مازلت أشدو مثقل القلب ولم أقتل بعد !
فتشوا جمعته عند الخلود صارخين
- كم مدينة رأيت ؟ ..
قال : بيروت لأجلى تشعل القنديل مازالت ومصر ..
وما كففت عن الرحيل !

علقوه على بقايا السندانية ساخرين
- كم جميلة عشقت ؟ ...
قال : لم أولد بعد .. وصمقي مستحيل ..

ترحل كل ليلة هرباً من رصاص القنص
ومن الكذب المغلف بالموسيقى .

● كوابيس

ليل من السواد العميق
(قطعت خطوط الكهرباء)
صمت متراكم
تختفي في جوفه المقيت كل القبائل البدائية والخناجر
وينام على أكتافه اللزجة
كل الصحفيين الأشرار
والثوار الحمقى .
ليبدأ الشعراء والحشرات رحلتهم الأبدية
نحو الموت .. والبدائية ..
في التفاتيات الملعونة
والأسرة المفضحة !

● خديجة

كانت خديجة غير عذراء وكانت
لا تحب الحب وهي ببدلة الكاكي ..
ولا تحب الطبخ - لكن تعشق القهوة ..
وكانت في المساء
تحمى تحسدى ..
وتبغى لأن لي وطناً من الذكرى
ولأنني كنت في أحضانه طفلاً
ولي درب سأسلكه أعود إليه ذات مساء
وكنت أكفكف دمعها لتقوم
فتفسل بذلة الكاكي وتصنع قهوة مرّة
وتغضى - لتبدأ رحلة اليومى من رمل
ومن موت - إلى الأوطان !

● نكوص

في زمن الموت
أعلم نفسى أن أحيا في أروقة الأمس
خوفاً - أن يأسرن يوم يأتى ..
ليوسدن يأسى
في قبر عربى الصمت !

● تحول

كانت خنادقنا ..
مقا برهم ..
صارت فتادقهم - مقابرنا ! ◆



كانت ملوثة بالذكوره ..
وكنت في براثن المجاعة ...
- أنا الذى تطهرت بالخوف والضعف
والذكريات -
ألوث نفسى ببعض الشجاعة !

● غربة

للطير أغنيات
وللملعب البلى أحران قديمه
وللشوارع البحري رائحة السمك ..

للبحر ذاكرة
وللحواجز قادة نجب ..
ولشاعر العرب الملبلل غرفة ملوثة
ولسكرتيره تنورة بنفسجية

ولغرفتي
ملاحم مقبرة عصرية
ولها طعم امرأة تفوح برائحة اللحم المطبوخ
وكانت شرفتي ..



تاريخ مصر الحديث بين الديمقراطية والتبعية

شريف يونس

وقد انعقدت الندوة في ظل مناخ - بحسه الفارىء - تفاقمت فيه ظاهرة استخدام التاريخ - أو لوى عنقه - في التزاللات السياسية، كما ظهر في معارك انتخابات ١٩٨٤ و ١٩٨٧، وكما يظهر في أغلب أعداد جريئتك «صوت العرب» و«الوفد»، مع مشاركة نشطة من جانب أغلب الصحف والمجلات المصرية، وعدد من زميلاتها العربية، إلى حد أن صار المؤرخون من نجوم الصحافة البارزين، مما دفع الصحفيين إلى تقليد كتب التاريخ بسرعة بحموة لحزاحة هؤلاء الضيوف الجدد!

ومن الطبيعي أن يتعكس هذا المناخ على مسار الندوة، فشهدت القاعة عددا من بين المتحدثين، القى ما يشبه البيانات السياسية أو اعلان المواقف، من مواقع وقعية أو ناصرية أو إخوانية، أو حتى قبطية، بحجة التعليق على ما جاء في أوراق الندوة، أو حتى بصرف النظر عن سياق الأوراق المطروحة للنقاش إلا عما انعكاس هذا المناخ على الأوراق المقدمة، فيمكن للقارئ أن يتبعه من خلال هذا العرض، وفيه صفنا الأوراق تحت أربعة عناوين، طبقا لموضوعها الرئيسى .



أولا حول منهج كتابة التاريخ : وهو الموضوع الأصل للندوة . والورقة الرئيسية فيه هي الورقة التى قدمها على فهمى (١)، وفيها توصل إلى أن الموضوعية

وتنتشر الشاعات مفادها أن المؤرخين يقومون، بكل بساطة، باستغلال المعلومات والبيانات المتاحة لهم كي يقوموا بالدعاية للمعتقدات السياسية والاجتماعية والدينية التى يتنادون بها، بل أن هناك فكرة شائعة تقول بأن مثل هذا الاستغلال هو من الأمور الحتمية الصحيحة، لأن المؤرخين لا يمكنون، ولا ينبغي لهم أن يملكونا معايير موضوعية يتسبون بها الحقيقة ... وفى هذه الحالة لا يوجد هناك أى فرق بين التاريخ والدعاية الأيديولوجية ... وهنا لابد لى من القول بأن إساءة التجهيل للبلافة والقصصا هذا، بعد قرون من الرفض الحازم لها، يبدو لى من أهم النتائج الهزلية، الفخيرة للضحك، القسرية على انحناءات التزبيبة الكلاسيكية .

«ارنولد موميلانو، التاريخ في عصر الأيديولوجيات»

والدراسات التاريخية المصرية المعاصرة عن فترة ١٩٣٦ - ١٩٥٢، بحث في الطابع العلمى والسياسى لها (٢) . ثم تبنت الفكرة أربع هيئات علمية وبحثية، هي قسم التاريخ بجامعة القاهرة والمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنسانية والمعهد الهولندى بالقاهرة وقسم الدراسات العربية بجامعة أمستردام . وتولى تنسيق الندوة د . احمد عبد الله الباحث في الشؤون السياسية وصاحب الدور الشهير في الحركة الطلابية المصرية .

في الأيام الثلاثة الأولى من شهر سبتمبر الماضى، انعقدت الجلسات العشر لندوة والالتزام الموضوعية في كتابة تاريخ مصر المعاصر ١٩١٩ - ١٩٥٢، في مقر للمعهد الإيطالى، حيث نوقشت ٢١ ورقة (٣)، تتصل جميعا - عدا واحدة (٤) - بموضوع الندوة بشكل أو بآخر .

وقد تقدم بفكرة عقد هذه الندوة الباحث الهولندى رول ماير، الذى كان قد قدم بحثا لى جامعة أمستردام في عام ١٩٨٥ عن



في التاريخ)؛ وطبقا لدى تطبيقها منهج البحث (مدرسة السرد التاريخي والنقص والقص ومدرسة التحليل والنقد). ولاحظ الباحث وجود قدر من التداخل بين هذه التصنيفات الثلاثة. أما والمدارس غير الأكاديمية، فهي «مدرسة» الحزب الوطني (الراعي وآخرين) و«مدرسة» التفسير المادي للتاريخ، ويأخذ عليها انتقائيتها وتضخيمها لدور الحركة الشيوعية، و«المدرسة» العسكرية (جمال حاد وأحمد حروش). و«المدرسة» الصحفية (محمد حسنين هيكل وعصم محمد وموسى صبرى).

أما د. أنور عبد الملك^(٢)، فقد اعتبر كل هذه المدارس مدرسة واحدة اسمها مدرسة التاريخ السياسي الانحياز، تنقسم إلى أربعة اتجاهات تبعاً لنظرتها إلى كيفية تجاوز أزمة الوضع الراهن - وهي اتجاه التحديث الليبرالي واتجاه الأصولية الإسلامية والتيار الاشتراكي والتيار القومي. ويأخذ عليها أنها تربط بفلسفات خلدون، لوك، ماركس، شينجلر... الخ. وبالمقابل يضع مدرسة التاريخ استناداً إلى الخصوصية الحضارية المصرية وعلاقتها بالخصوصيات الأخرى المحيطة - ناسياً أن هذه وجهة نظر شينجلر - واعتبرها وحدها المدرسة القادرة على التنبؤ بمسارات الواقع، والجدير بأن يطلق عليها فلسفة التاريخ، تقدم رؤية شاملة وأصلية لغزى حركة التاريخ، ولا تناقض مع الموضوعية العلمية - دون أن يذكر لنا من أين أتى بهذه

هدف لا يمكن تحقيقه إلا كنزوع، لأن انحيازات المؤرخ وأفكاره المسبقة تظهر - شاء أم أبى - في انتقاله لمصادر موضوعه - خاصة المصادر غير الرسمية - وفي حشد المادة المعبرة عن رأيه في مرحلة إعادة تركيب الحدث التاريخي وعرضه. ويبرز انحيازها بوضوح ما يكون في عملية تفسير الحدث. والتفسير ينطوي على «حكم» ما، والحكمة تقويم، والتقييم يحمل بقدر من الذاتية يقيّن. ولكن على الباحث في كل الحالات أن يلتزم بعد أدل من الموضوعية بعدم إخفاء الحقائق أو تزويرها، أما تعبد الآراء فهو مثير ويؤدي إلى إثراء حركة الكتابة التاريخية. ويختتم الباحث الورقة بالدعوة إلى انشاء مجموعات بحثية للتقليل من الانحياز، في إطار أرشيف قومي يتولى حفظ الوثائق التاريخية وجعلها، وبشكل في نفس الوقت أطارا لعمل هذه المجموعات.

أما د. حاسم الدسوقي، فقد انتقد والمفصل الأخلاقي في تقديمه وقسائم التاريخ،.. فعرف هذا المدخل بأنه يقوم على الانطلاق من معايير مطلقة لمعان الحق والعدل والأمن لا تقبل الجدل، وانطباق هذه المعايير على السياسة. ورداً على هذا يتبع الباحث مراحل انفصال السياسة عن الأخلاق، ثم تبعية الأخلاق لها، ويخلص من ذلك إلى عدم جواز إطلاق أحكام أخلاقية على الشخصيات التاريخية، لأن ذلك يعد بمثابة إطلاق لأحكام تقديرية على وقائع التاريخ القريرية وتحكيم للذات على الموضوعي وحكم بالثوابت على المتغيرات، وهو أمر غير مشروع. وإنما يجب مناقشة

الشخصية التاريخية من حيث مدى استجابتها لظروف وضعها العام، الأمر الذي يستلزم مجرد الباحث من الحزبية. وقد لاحظ الباحث سيادة هذا المدخل الأخلاقي على الكتابة التاريخية عن ثورة ١٩١٩، سواء كتابات المعاصرين (مثل الراعي وهيكال)، أو من كتبوا بعد عام ١٩٥٢ (مثل فتحي رضوان)..

ويتعرض الكاتب الصحفي جمال سليم إلى مسألة الموضوعية من ناحية الوثائق، لا المؤرخ، فيناقش أثر الوثائق الضالعة على الموضوعية ويضرب أمثلة على ذلك، مستخلصاً ضرورة تيسير الاطلاع على الوثائق والحفاظ عليها من الضياع.

ثانياً: مدارس كتابة تاريخ مصر المعاصر: تحت هذا العنوان قسم د. عبد العظيم رمضان هذه المدارس إلى مدارس أكاديمية و«مدارس» - تجاوزاً - غير أكاديمية، فأعل كثيرا من شأن الأولى رغم اعترافه بأن بعض الوسائل التي أجزت في الجامعات لا ترقى إلى مستوى بعض الأعمال المتميزة لغير الأكاديميين. وبعد أن رصد تزايد الاهتمام بكتابة تاريخ مصر المعاصر بعد صدور الميثاق (١٩٦٢) وبرزى منه، صنف المدارس تصنيفات ثلاثة: طبقا لموضوع التاريخ (سياسية واجتماعية)، وطبقا لوقتها من فلسفة التاريخ (مدرسة الحجاد التاريخي، وتضم أغلب الأكاديميين، ومدرسة التفسير المادي، التي يرى أنه يتنى إليها، ومدرسة المنظور التاريخي، التي ترى عدم إمكان تخلص المؤرخ من ذاته



د. أنور عبد الملك



أين خلدون

التفضيلات القيمية . ويعد بعض الانتماءات والمؤرخين ضمن هذه المدرسة (محمد صبري وشفيق غريال وليوس عوض وحسين مؤنس ونعمات أحمد فؤاد وطاهر البشرى وسعد زهران وجمال هيدان وغيرهم) . أما الكتابات الأكاديمية التقليدية ، التي تتعرض لموضوعات بعضها ، فلا يرى الباحث منها سوى نوع من الأعمال المساعدة القليلة ، لا ترقى إلى مستوى التاريخ كعلم ، وترتبط عموماً بالمنهج الوضعي .

ونناقش د. طه عبد العليم مدارس التاريخ الاقتصادي - الاجتماعي^(٢) مسلماً بأن موقف الباحث الأيديولوجي يطبع كتابته هذا التاريخ بطابعه ، حيث أنه يصعب التسليم بكونيات منهجية للبحث متفق عليها ، كما يصعب التوصل إلى نتائج مسوغة لا تقبل الدحض . أما عن المدارس ، فهناك المدرسة الاستعمارية التي تعبر عن مصالح الاستعمار والقمات التي تعمل كوكيل له ، وهي تزيف الوقائع بما يبرر السيطرة الاستعمارية ، فتضخم من دور الاستعمار في تطوير قوى الإنتاج مع تجاهل حصة للتطور اللاحق لقوى الإنتاج (مثل باتريك أوبريان) ، أو تبنى نظريات للنمو الاقتصادي تركز التبعية (مثل د. جمال الدين سعيد) . أما المدرسة الوطنية فتدافع - في رأيه - عن الرأسمالية القومية ، ولكنها مثالية ، بينما تعبر المدرسة الرجعية عن كبار الملاك والرأسمالية المصرية الشابة ، وتتسم بالمحافظة والنزعة السلفية . أما المدرسة الماركسية ، فمشكلتها أنها تطلق أحكاماً قاطعة وحيدة الجانب وتطبق آلياً مفاهيم مستعارة من التاريخ الأولي . ويتهزر الكتابات الفرعية ليصرح وجهة نظره عن تاريخ مصر الاقتصادي في هذه الحقبة ، ويؤكد بصفة خاصة على اعتقاده برجعية كبار الملاك وعرقلتهم لتطور البرجوازية الصناعية التي يرى فيها الجناح التقدمي تاريخياً للطبقة الحاكمة في تلك الفترة - ناسياً بذلك سابق انتقاداته للمدرسة الماركسية .

ويطرح الباحث الأمريكي د. بيتر جران المسألة من وجهة نظر الفكر الإيطالي الشهير جراسمى^(٣) ، القائلة بأن المؤرخ الأكاديمي - واستاذ الجامعة عامة - هو مثقف يعمل في إطار مشروع الدولة للهيمنة ، عن طريق الاقتناع . ويقسم جراسمى الدول إلى أربعة أنواع - ولا

يوضح لنا الباحث منطق هذا التقسيم - لكل منها خصائصها السياسية وطريقها في التاريخ . وتنتمي مصر في رأى الباحث إلى التسرع الإيطالي الذي يتميز بتعاليش الرأسمالية مع اللا ورأسمالية ، وقيام الأولى باستغلال الاختلافات الإقليمية بما يخلق لا مساواة ثقافية - سياسية . ويتميز هذا النوع من الدول بتعاقب حقيقتين : الأولى ليبرالية والثانية تقائية (دولانية) . ويتميز دراسة التاريخ في هذا النوع من الدول بالتركز حول الجزء المتقدم من البلاد (القاهرة والدلتا في مصر) ، بينما ينحرف للمؤرخ المتتبع إلى الجزء المتأخر (الصعيد) نحو الانتهاء إلى الثقافة العالية لا القروية (العقاد ووليس عوض مثلاً) . وبينما ينمو دور التاريخ الاجتماعي في الحقبة القباية (الناصرية) ، يعود التركيز على التاريخ السياسي في الحقبة الليبرالية . ويلاحظ الكاتب أن وجود حزب شيوعي يلحق بالجناح التطوري للدولة يعمل على إعطاء البلاد نكهة وشيوعية أوروبية ، ويعتبر رفعت السيد من مؤرخي هذا الانحياز .

ثالثاً : الانتماءات السياسية في كتابته التاريخ :

لا شك أن القارئ قد استنح سلفاً أن هذه المجموعة من الأوراق هي التي أثارت أكبر الجدل . والواقع أن الندوة كانت مشحونة ، حتى منذ الجلسة الافتتاحية ، التي صرح فيها الأستاذ فتحى رضوان (أكبر السياسيين سناً) باعتقاده الجازم بأن سعد زغلول كان أحد رجال كرومر في مصر (أي رجل الاحتلال) .



موسى صدى

ويطرح د. أحمد عبد الله المشكلة^(٤) ، فيرى أن كل أطراف الصفوة السياسية المصرية متعلقة بالماضي لا المستقبل ، فهي جميعاً سلفية . وهي تسبب المناخ الضيق وتتهم كل من يقلح ذهنه بعيداً عن «سلفياتها» بالتحريف أو الحروب أو التلقينية . ويدفع الجدل الصاعد ثمن هذه الممارسات ، إذ يتبرع الجميع «بجرمطة» تاريخ البلاد إمامه ، والمشكلة أن عدداً من الأكاديميين يشارك في مثل هذه الممارك بصورة تخرج عن الموضوعية ، وبشكل يهابط المستوى لا يقارن بما سبق وقدموه كرسائل علمية ، بما يعني أن الجامعة تخرج أبحاثاً لا يباحثين . وواجب المؤرخ هو التصدي لتصحيح الحقائق ومواجهة الديماغوجية ، في التزام كامل بقواعد تفسير التاريخ ، بدلاً من التحجج بإمكان تعدد التفسيرات للخروج عن الموضوعية .

ويلاحظ الباحث في هذا الصدد أن كلا من الدكتوراه عبد العظيم رمضان ورفعت السيد وكاريا سليمان يومي يستخدمون التاريخ في كتابة دعوات للإلتصام إلى التيارات السياسية التي يتحيزون لها .

وفي الانتماء المضاد تماماً ، رد د. حسان عيسى قائلا ما معناه أن من حق جميع التيارات السياسية أن تخلق أساطيرها التاريخية ، وأن تشوه أساطير الخصوم وتكشفها ، لأن كل حزب يقوم على أسطورة كجزء أساسي من هويته - وهذا بالنسبة غير صحيح تاريخياً . ودافع الدكتور - في إطار هذه الفكرة - عن حق المؤرخ في القيام «بواجبه» السياسي تجاه حزبه .

ويشير الباحث الهولندي رول مايو^(٥) ، إلى أن التاريخ لفترة معينة - مر - منذ الستينات وحتى الآن - بمرحلتين : أولاهما استغلها د. محمد أنيس بدراسة المجتمع المصري من الانقطاع إلى الاشتراكية^(٦) ، التي أصبحت بمثابة برنامج كامل موجه لحركة التاريخ ، ومدرسة أكاديمية تعتمد على فكرة الصراع الطبقي ، وتنصب سياسياً لصالح الناصرية . وتحتوي هذه المدرسة على المحولات الأساسية للمسارح التاريخ : الموقف المزوج إزاء الوفد ، والسليبي من الحركة الإسلامية . ثم تحور هذا البرنامج تدريجياً ، حتى سقط تماماً عندما أثبت الحقبة السوفياتية أن التاريخ المصري ليس تطوراً خطياً نحو (الاشتراكية) (الناصرية) .. وأتت المرحلة الثانية ، التي



صارت فيها هوية مصر أكثر تعقيدا بشكل متزايد، ومساد الاحساس بفقدان الاتجاه التاريخي، خاصة وأن البيئة السياسية شديدة الاختلاف أدت إلى سعي كل طرف من أطرافها إلى احتكار هوية مصر التاريخية.

وبينما ركز ماير على الكتابات الأكاديمية، ركزت الباحثة الألمانية د. كرامر^(١١) على الاستخدام السعي للتاريخ في الصراعات الحزبية في الصحف والقومية والحزبية. وارجعت النشاط المتزايد في هذا الاتجاه إلى حاجة القوى السياسية غير الدينية إلى تبرير فشلها في الماضي وإلى إثبات شرعيتها - إذ انتق معظمها عن الاتحاد الاشتراكي - بنسبة نفسها إلى أصول اقدم، وكذلك بسبب عجزها عن احراز نجاح فعلي في الظروف الراعنة. أما الحزب الوطني فلا يتم كثيرا لماضي لوجوده في السلطة، وكذلك الأمر بالنسبة للجناح الديني المنطرف لأنه ينسب نفسه إلى عهد موغل في القدم، تحول قداسته الدينية دون انتقاده بعنف. كما لاحظت الباحثة أن التيار الليبرالي أكثر اهتماما بالتاريخ من التيار اليساري (الماركسي) نظرا لكون الأول ينسب نفسه إلى عهد دعوى مضى (١٩١٩ - ١٩٣٦).

أما تفسير ظاهرة «الاقتتال بالموثق» في الساحة السياسية - كما اسمها د. لاشين - فقد تصدى له عدد من الباحثين. فيشير د. يونان ليب رزقي^(١٢)، إلى أن العالم الثالث بعامة شهد فترة ظهور الأحزاب المناهضة من أجل الاستقلال، انتهت حقبة من الانقلابات العسكرية،

كانت معادية لهذه الأحزاب، شجعت اعادة كتابة التاريخ بما يخدم منطلقاتها. كذلك يؤدي عدم تبلور المصالح الطبقية وصعوبة التجريد بالنسبة لجماعه العالم الثالث - في رايه - إلى شيوع ظاهرة تجسيد الاهداف السياسية في الزعامات وشيوع فكرة الزعيم - الأب، وبالتالي حلول حرب التاريخ محل حرب البرامج.

وفي مصر، هناك سبب إضافي لشوع ظاهرة التعظيم والتأثير في الكتابة التاريخية؛ فقد حل حزب الوفد على الحزب الوطني بعد ثورة ١٩١٩ كقائد لمعركة الاستقلال، ثم أزاحت ثورة يوليو ١٩٥٢ حزب الوفد، فصار مؤرخو الحزب الذي صار ضعيفا يوجهون سهامهم إلى القوة التي أزاحت (الرأسي، عبد العظيم رمضان).

وهناك مؤرخو الأحزاب والأيدولوجية - يقصد الإخوان والشيوعيين - الذين ينزعون للمبالغة في دور هذه الأحزاب وقادتها. أما دراسة د. عبد الحافظ لاشين^(١٣)، فتراجع سبل الكتابات التاريخية «التي تزعم العلمية» إلى افتقار الفرد إلى الحرية وإلى ممارسة دوره في تقرير مصير البلاد، ومن هنا تبرز ظاهرة الاقتتال بالموثق، وإلى تصوران الحوار انتصار على خصم، كما ترجع إلى افتقار المنهج التاريخي - وهو في هذا يتفق عموما مع د. كرامر ود. احمد عبد الله - ثم ركز كل الجانب الأخير، فأرجعه إلى خلو اقسام التاريخ حتى مطلع الستينات من دراسة علم المناهج، وإلى تأثر التاريخ بعلم الحديث، بحيث يتوقف النقد على الشكل دون المضمون، وتصبح التحليلات سطحية والوثائق مقدسة. وقد ظلت الجامعة اميرة المدارس القريبة للمشالية في تفسير التاريخ في الخمسينات، ثم تدرست الكتابة التاريخية في الستينات في اتجاه البحث عن النفوذ داخل الدولة من قبل البعض، الذين تبنا شعاراتها، ثم ارتدوا عنها مع ارتداد الدولة نفسها عن هذه الشعارات في السبعينات والثمانينات، فظهر المؤرخون المرتزقة.

وبلدين الكاتب دعوات اعادة كتابة التاريخ باعتبارها دعوات مشبوهة، كما يدين دعوة «المصالحة التاريخية» لما تنطوي عليه من فكرة تقليد الزعامات ومن لا عقلانية. ويختتم البحث مقاله منوها بأننا مازلنا في حاجة إلى مدرسة تاريخية مصرية - عربية في اطار المنهجية العلمية.



أنور السادات

ويتفق د. احمد عبد الرحيم مصطفى^(١٤) مع بعض من هذا التصور، ويرجع صلات الجامعة المصرية بالحكم إلى عهد اسبق، حيث مثالا بعض الباحثين القصر والحكومات. كذلك يرى الباحث أن تقويم الزعامات المصرية قد ارتبط إلى حد كبير بتطور الحركة الوطنية ونشاط الأحزاب فيها، والامية السياسية لدى الجماهير، فأدى هذا جميعه، مع العجز الذي أصاب الحياة السياسية، إلى اطلاق احكام مرتبطة بالنزعات العاطفية ومتأثرة بسحر الشخصية الزعامة. كما كتبت الابهامات للخصوم وشوشت سمعتهن، ثم اخذ البعض بهذه الابهامات. وأدان الباحث الهجوم على من يتحرى الحقيقة بحجة عدم إثارة للشك في الزعامات التاريخية عند الأجيال الشابة، لأن الحقيقة العارية هي الأجدى في خدمة الاهداف الوطنية. واختتم ورقته قائلًا - بعد أن تعرض في عجالة لبعض زعامات مصر التاريخية في الفترة للمعينة - متشأداً الباحثين أن يتصوروا الصلح والشجاعة الادية في اصدار الاحكام التاريخية.

وحول ثورة ١٩١٩ وفور سعد زغلول فيها، يرى د. عبد الرحيم عبد الرحمن^(١٥)، أن سعد زغلول كان زعيما وطنيا ملائما للدور الذي لعبه، ولا يوافق على الاتجاه الذي يسعى لتقليصه، يرفض الاتجاه الذي يبالغ في دوره ويوحد بين شخصه وبين ثورة ١٩١٩، ويتخذ موقف التيار الديني السلي من هذه الثورة مؤكدا أنها ثورة قومية.

ويقلب عطية المصري^(١٦) النقاب المناضل، المائنة على ذلك كله^(١٧)، مؤكدا

ان التواريخ ليس سوى تاريخ صراع الطبقات ، وإن الدولة ليست سوى إدارة لهذا الصراع ، مُدبنا مؤرخي مصر المعاصرة على إهمالهم لبطولات العمال والفلاحين المصريين التي تجسدت بأوضاع شكل في ثورة ١٩١٩ ، بينما انصب المديح على القيادات البرجوازية المهالدة للانحلال والتي لم تعط العمال سوى الفتات ، وبعد نضال طويل . ويُرجع الباحث هذا الانحياز في التاريخ إلى سيطرة العقل البرجوازي في الثقافة عامة ، وفي كتابة التاريخ . غير أن الجانب الأعظم من الورقة يتعلق بمحاولة عرض تاريخ كامل - وإن كان سريعاً - للحبة المعنية وما قبلها من وجهة نظر الطبقة العاملة المصرية .

رابعاً : بعض مشكلات نوعية وقضايا منهجية في كتابة تاريخ مصر المعاصر :

كانت ورقة أحمد صادق سعد حول « حركة الجماهير الثقافية في المنهج المصري لكتابة التاريخ المعاصر » مع التركيز على فكر طارق البشري (١) . لاحظ الباحث أن المدرستين الليبرالية و « الماركسية » تنظران إلى الجماهير كمادة غفل أولوية تأثيرها الخط السياسي من الخارج ، وتفتقد للاستقلال النسبي عن الأحزاب السياسية . غير أن الثقافية معصر هام في كتابة التاريخ ، مع الأخذ في الحسبان أن الثقافية الحالية غير مسجومة (فهناك الأفكار السائدة) وإن الحركة الثقافية تفشل وحدها في تحقيق أهدافها الثورية .

ومن هنا يرى الباحث أن طارق البشري هو المؤرخ الوحيد الذي التفت إلى ثقافية الجماهير كمعطية ذات معالم ، ولكنه يلاحظ : أن الحركة الشعبية لا ترتبط فقط بالمرور (الاسلام) - كما يقول طارق البشري- وإنما بالوفاة أيضاً ، الذي يدخل مفاهيم ورموز جديدة باستمرار في الفكرية الشعبية ، كما أن الاسلام نفسه متعدد الروايف والفروع . كما هاجم ما رآه من توحيد طارق البشري بين فكرة المرور وبين الإخوان كمعبرين عن قضية الاستقلال الحضاري ، لأنه لا يمكن النظر إلى قضية التحرر الوطني دون لوازيمها الطبقية السياسية ، بينما كانت الجماعة معادية للصراع الطبقي ، واستندت إلى عناصر ملبية في الحركة الثقافية ، ورسخت - مع مصر الفتاة - الغموض واللبلية فيها بدلاً من العمل على قيادتها نحو أهدافها .

وجدير بالذكر أن طارق البشري قد اتى بريد مكتوب (٢) ، انتقد فيه منيح الصراع الفكرى عند صادق سعد واتهمه بالشخص : أى مهاجمة الإخوان واعتبار ذلك رداً على البشري نفسه ، بينما أوضح الأخير أنه وضع الاستقلال الحضاري - الذي يرى أن الإخوان حلوا لرواه - بجانب الاستقلال السياسي وليس بديلاً عنها - وإن كان لم يراع ذلك دائماً في رأي الخاص ، كما لم يوضح معنية الرابطة بين هذه المجلدات الثلاث .

كما قدم نبيل عبد الفتاح ورقة (٣) ، انتقد فيها المنهج السائد في دراسة تاريخ القانون ، إذ ينظر للألساق القانونية من الناحية الفقهية والشكلية بمعزل عن الصراعات الاجتماعية والثقافية السياسية ، ودون النظر إلى تاريخ القضاء كمؤسسة وإنهيات القضية الاجتماعية ، ودون التساؤل عن التراث المتمثل في العرف الممتد عبر القرون ، واثراً ذلك كله في تطبيق قواعد الشرع في الواقع المعاش ، بل وحتى دون التساؤل عن عوامل نشأة هذه النظم القانونية ، ولذا ظهرت هي بالذات وليس غيرها ؟

أما د. عواطف عبد الرحمن ، فقد ناقشت إشكالية استخدام الصحافة كمصدر لكتابة التاريخ (٤) ، فحددت أهميتها تبعاً لطبيعة البحث ؛ فهي مصدر من الدرجة الثانية عند دراسة التاريخ العام بفروعه ، لأنها تبرز بعض الأحداث على حساب الأخر أو تحرفها .. ولكنها تصبح المصدر الأول عند دراسة تاريخ الصحافة

بفروعه . ويستلزم ذلك نقد الصحيفة نقداً خراجياً بدراسة النسخ الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي والاعلامي السائد في فترة البحث ، ونقدتها نقداً داخلياً بتناول الأبعاد الذاتية التي تتعلق بالصحيفة كمؤسسة متعددة الأبعاد ، ثم إجراء التركيب التاريخي بتنظيم وترتيب الجراء التاريخية المتعلقة بالصحيفة بملاذ الخاصة بالمجتمع ككل ، وإبراز التفاعل بينها . كما قدمت الباحثة عرضاً لتطور التاريخ للصحافة المصرية ، ولأخذت تقدم تطبيق هذا البعد المنهجي في دراسات السنينات ، وحاولت تطوير نوعي في هذا الاتجاه في دراسات السنينات .

كما قدمت د. نجوى حسن خليل دراسة عن « الصحافة كمصدر موضوعي لكتابة تاريخ مصر الاجتماعي » في الفترة ١٩٤٥ - ١٩٥٢ . قدمت فيها مباحث موضوعية تناولت الصحافة للمسائل الاجتماعية ثلاثي الأبعاد ، مقياس الأداء الفعل (المباشر) والنقد الذاتي ، ومدى صحة رؤية الصحيفة الاجتماعية ، كما ثبت أن يبقى التاريخ اللاحق . كما أقامت علاقة طردية بين حرية الصحافة وموضوعيتها ، ويطقت هذا كله على جرائد ثلاث صدرت في الفترة المعنية (الملايين والأهرام والإخوان المسلمين) .

وضمن تعداد أوجه القصور في التاريخ للصحيفة المعنية ، أوضحت د. هزرة وهي (٥) ، غياب أو ندرة الدراسات البرلمانية ، سواء التاريخية منها أو القانونية أو السياسية ، برغم أن البرلمان يعكس النظام السياسي ككل ، حتى إذا كان للسلطة التنفيذية يد في تكوينه . وتقتصر لعلاج هذا النقص توجيه الدارسين في مرحلة الدراسات العليا إلى الدراسات البرلمانية ، أو إنشاء مركز للدراسات البرلمانية ترعاه مؤسسة علمية . أما د. سليمان نسيم (٦) ، وإن كان قد التزم بقسوة المعنية ، فقد تجاهل عنوان الندوة وقدم دراسة لمحاضر البرلمان استخلص منها سيطرة وجهة نظر ومصالح الاسترطراطية المصرية الزراعية والصناعية .

ويبدى طه سعد عثمان ازعاجاً من عدم كفاية الكتابات التاريخية عن الطبقة العاملة المصرية . وطالب بسرعة الحصول على مذكرات القائين والوثائق المحفوظة لديهم وإقامة هيئة علمية تتولى كتابة تاريخ الطبقة العاملة بمختلف مدارسها الكفاحية . كما

انتقد مؤلفات المثقفين من حيث افتقارها لروح الحياة العمالية وإهمالها التفاصيل ذات الأثر في كفاف هذه الطبقة، وعدم إبراز المزاج الكفاحي لها. وقدم الباحث تصنيفاً للكتابات المتعلقة بموضوع تاريخ الطبقة العاملة.

ويقدم د. سيد عثماني ملاحظاته النقدية حول كتابة تاريخ الحركات الفلاحية في مصر في الفترة المعنية، شاكياً بدوره من عدم إشارة الكتابات التاريخية بشكل كافٍ إلى هذه الحركات، ومن تهميشها القضية الفلاحية ودور الحركة الفلاحية في القضية الوطنية في الفترة المعنية، ومن عدم ربطها بالآطار السياسي العام. كما يشكو من اختلاط المفاهيم بصدد تصنيف الحركات الفلاحية - ولم يقدم حللاً لهذه المسألة. كما اقترح - بدوره - أن تتولى مجموعة منظمة دراسة الحركات الفلاحية من مصادرها الأصلية.

وناقش بشير السباعي مسألة التجمع الماركسي، الذي انتشر وصفه بالتروتسكية في الأربعينات (٢٣) - وهو تجمع الفن والحرية - فتوصل إلى أنه تجمع معاد للستالينية ولكنه لا يبين مواقف سياسية وتروتسكية متسقة. فأوضح بذلك خطأ كل من رفعت السيد وأحمد صادق سعد وعبد العظيم رمضان وعبد القادر ياسين عند اشارتهم لهذا التجمع (٢٣).



لا شك أن القارئ قد لاحظ فقرة مناقشة الأوراق المقلمة للبعد المنهجي في كتابة التاريخ. ولا شك أن الندوة قد أنيطعت بكل الميول المألوفة في الحوارات الثقافية للمثقفين المصريين. غير أن هذا كله لا يمنع أن الندوة قد نجحت بمقاييس عديدة، مستخدمة هذا العدد من الأعمال حول هذا الموضوع الجليل، وينجاحها في اجتذاب المثقفين - إذ وصل عدد الحاضرين في بعض الندوات إلى ١٥٠ شخصاً، كما نجحت في إثارة اهتمام جمهور القراء بصدد موضوعها، إذ غطت صحت ومجلات عديدة مناقشتها بشكل أو بآخر.

وجدير بالذكر أن الندوة أصدرت توصية إلى جميع المشتغلين بالتاريخ، من صحفيين وكتاب ومؤرخين بالحرص على الالتزام الموضوعية وعدم توظيف التاريخ بشعوبه لصالح أغراض الدعاية والآثارة...

فهل من يجب ؟

● الهوامش

- (١) تقدم للندوة ٢٤ بحثاً، اضيف إليها بحث د. عبد الحاقق لاشين الذي قدمه في المناظرة التي عقدت بينه وبين د. عبد العظيم رمضان. وغاب عن الجلسات ثلاثة من مقدمي الأوراق هم د. أنور عبد الملك ود. جيت جران ود. عواطف جيد الرحمن، فلم تناقش أوراقهم، كما لم تناقش ورقة د. لاشين لضياع الوقت.
- (٢) ورقة د. زكريا سليمان بيومي. وقد برر منسق الندوة قبولها ضمن أوراق المؤتمر بأن كاتبها يمثل للتراثيين الجدد، واستحسن المنسقون تحليلهم.
- (٣) ترجمه إلى العربية أحمد صادق سعد، القاهرة، بدون تاريخ.
- (٤) الأتوام والموضوعية في كتابة تاريخ مصر المعاصر (١٩١٩ - ١٩٥٢)، الحدود بين الممكن والمحال.
- (٥) مدخل إلى فلسفة تاريخ مصر المعاصر.
- (٦) التاريخ الاقتصادي - الاجتماعي لصر المعاصرة بين المنهجية والأيديولوجيا.
- (٧) Commitment and Objectivity in Italian Road Historiography: the case of Egyptian Writing after world War II.
- (٨) البارزون يسوف قديمة يعطون الأجيال الجديدة، حول كتابة التاريخ المصري بحجر الدب المسنون.
- (٩) Changing Political Perspective in the Contemporary Historiography of the Period 1919-1952.
- (١٠) مجلة الكاتب، ١٩٦٥.
- (١١) History and Legitimacy: The use of History in Contemporary Egyptian Party Politics.
- (١٢) بين الموضوعية والتحيز في كتابة تاريخ الأحزاب السياسية في مصر.

(١٣) كان مقترضا أن يقام حوار بين د. لاشين ود. رمضان في الجلسة السابعة بصدد ما دار بينهما على صفحات الصحف والمجلات بعد نشر الجزء الأول من مذكرات سعد زغلول. ولكن د. لاشين واصل منهجه في المناقشة - كما اتضح في صفحات الصحف - في الندوة، فاكفى بتقديم الورقة المنهجية التي تعرض لها الآن. وقد قرر ضمها إلى ملف أوراق الندوة.

- (١٤) حول تقويم زعامات مصر فيها بين ثوري (١٩١٩ و ١٩٥٢، والسياسات - المناسبة - اشرف على رسالتي د. لاشين عن سعد زغلول ودوره في الحياة السياسية، كما تعرض لمجموع د. رمضان في الحركة الكلاسيكية التي اشرنا إليها تورا.
 - (١٥) كتابة تاريخ ثورة ١٩١٩ بين الموضوعية والأتوام. ونظراً لأن الورقة لم توزع على الحاضرين، فسنعرض لها بشكل مختصر، بقدر ما سمعنا الذاكرة.
 - (١٦) العمال والفلاحون يواجهون الرصاص والشارب نائية عن الوطنية المصرية. وهي أكبر أوراق الندوة حسياً - ٥٤ صفحة لوكسب.
 - (١٧) تقرير اضافته إلى أوراق الندوة.
 - (١٨) ملاحظات حول كتابة تاريخ القانون المصري، الرؤى اللا تاريخية، نقاط التفكير. ويجدير بالذكر أن الورقة الموزعة تتوقف في عرض موضوعها عندما قبل دستور ١٩٢٣. وهذا جزء آخر مكمل لما ناقش الباحث في توصيله للجنة المنظمة للندوة، وهو الشغل بالفترة المعنية.
 - (١٩) تاريخ الصحافة المصرية بين الأتوام والموضوعية.
 - (٢٠) تطور النخبة البرلمانية في مصر وكتابة تاريخها في الفترة ١٩١٩ - ١٩٥٢.
 - (٢١) محاضر جلسات البرلمان المصري في الفترة من ١٩٢٤ إلى سنة ١٩٥٢ كمصدر لكتابة تاريخه الاجتماعي المعاصر، مع التركيز على مسار التاريخ التعليمي.
 - (٢٢) حول ما يسمى بـ «التروتسكية المصرية» بين علي ١٩٣٨ و ١٩٤٨.
 - (٢٣) تنقيح ورقة د. زكريا سليمان بيومي : الاتجاهات الدينية بين عهدى عبد الناصر والسادات والاحتراك المعاصرة على تالور دورهم قبل عام ١٩٥٢.
- وهي تعرض بصفة عامة لتاريخ موجز لهذه الحركة في عهدى عبد الناصر والسادات من حيث علاقتها بالسلطة الحاكمة، وتخرج مجملها - هذا فترتين فقيرين الدلالة - عن موضوع الندوة.



علاقة

صلاح والى

فتوة فتنه

للمجوارى السبيا

والتي اخصنت فرجها

لم تكن غير تلك التي اسلمت نفسها

غير أن المدي صار كذوبة وانتهى

انتهى

حتظه

فوق لب الفؤاد انطوى

واحتوى بعضه

ماضغاً مره

راقباً جرحه

عارفاً بالذى غاله

سالكا دربه

الف

صار سيفاً

وشد المدي شفرة

وانبرى في الورى قامه

لا يميل ولا ينحنى

ولا يرتجى في المدي أحدا .

هبط من حرائق لا تنتهى

قبل صار منارات أهل الورى

قلت لا

إنه القلب في حزنه

صفر؟

قلت لم يستقم كالحمام

ولم يستدز كاليمام

ولم يلبن العظم منه كمصفورة

كل أبواب أوطانه مغلقة

فانحنى فوقها ثاقباً حزناً كوة

حزنة حزنة

ناشراً فوق أشجارها الأجنحة

ناسكاً في قباب السموات يبحث عن قلبه

أنه راهب

للمصافير رهبانها

للميادين أشجارها

أنه راصد

جواد

الجواد الذى فاجأ الناس من ألف عام

واعطى قبة القدس و . . مات

وعليه السلام

اختفى سرجه ، درعه

سيفه ، عرفه

لم يعد ساطعاً ، باقياً فوق هذا المدي

غير ذاك اللجام

فتوى



الفريدة

٢٠٥

عبد الستار ناصر

انها المرأة ، من تخار الرجل ، الذي سيختارها .
« بول جبر الذي »

لو كان غيري ، من كتب هذه القصة ، ونشرها ،
لضحكت حقاً من سذاجته وخراب عقله ، لكن سوء حظي ،
رمان في غرفة أغرب من خيالي . فمن السهولة أن يصدق
القراء كل ماورد أصلاه (اسم ليلى ، زواجهن ، أطفالهن)
ليست تلك معجزة على أية حال . . أما أن أخبركم في هذه
القصة اللعينة بالذات ، ان كل « ليلى » منهن ، عدا الصامته ،
كن مطلقات ، فقد عبريون من القصة وتلعنون اليوم الذي
بدأت اكتب فيه وأتشر القصص الكاذبة المصنوعة .

لكن مهلا ، ومعلنة على طول القصة ، فقد قلت لكم انه
سوء حظي أن أخسر بعض قرائي أو أجعل من نفسي وقلمي
أضحكة ينسب بها النقاد . . ان صبري معكم قد يصير أطول
من غرائب ماجري ، عساني أصل حتى آخرها ، وأنجز هذا
العمل الذي أنك هي منذ نقلت الى هذه الوزارة .

كل من يأتي ، لحاجة أو سؤال ، أو معاملة رسمية ، كان
يبحث عن « ليلى » . .

ما أن يدخل الفرقة ، حتى أستعسر عن حاجته أو نوع
معاملته ، فهناك ليلى عثمان لأمر التقاعد والضمان واحتساب
سنوات الخدمة ، وليلى حسون ، للصادرة والبريد الواردة ،
وليلى عبد الغاني للحسابات الخارجية والصكوك ، وأخيرا :
ليلى راغب ، للطباعة وتصوير المستندات الرسمية .

وقد ظن البعض ، ان اسم ليلى ، مجرد رمز فقط ، كي
لا تكشف الواحدة منهن عن اسمها الحقيقي ، فما كان من
السهل دائما ، على كل من رأى أو سمع بنفسه ، أن يصدق
هذه الغرائب في مكان واحد وفي شعبة تحتل نصف الطابق
الثاني من الوزارة .

ولست أدري . ماذا سيقول هذا البعض ، اذا عرف البقية
مثلي ؟

١١١

لم أصليق ، أول ما نقلت (رئيسا) الى هذه الغرفة
النشاسمة ، ان ذات النمش الساحر ، والباسقة مثل
الصفصاف ، وذات العيون الطيبة ، وحتى الصامته أيضا ،
اسمهن (ليلى) . .

رغم هذا ، كان من السهل ، أن أصدق ما سمعت ، ذلك
ان اسم ليلى معروف في بلدي ومحبوب جدا ، وليست غير
الصدفة من جمعتن في وزارة واحدة وغرفة واحدة . .

لكن الدهشة صارت أكبر مني ، تلف أنسجة عقلي وتلمع
بي ، حين عرفت انهن جميعا ، متزوجات ، ولكل واحدة منهن
طفل واحد فقط .

سميت ذات النمش الجميل (أم هلال) والباسقة مثل
شجرة (أم عامر) والثالثة (أم غسان) وسميت الصامته جدا
(أم حيدر) . .

عندما أتى متأخراً ، في يوم ما ، كان سلامي عليهن يشبه النكتة ، فأنأ أقول : - صباح الخير ياسيدة ليلى ..

أجلس وراء منضدتي ، ألهجس بملها مايشبه زقزقة العصافير ، ضحكة واحدة في وقت واحد من حناجر السيدات « ليلى » .. أشعر بالفخر والرجولة والسعادة ، وأحسد نفسي جدا .

لكن وجه ليلى راضٍ (أم حيدر) الصامته منذ عرفناها ، كان هو الوجه الوحيد الذي لم يضحك لي أبداً ، حنجرة مغلفة ، وجه صامت ، صار سرّهمي وحيرتي ، وما كان بمقدوري مطلقاً ، أن أقرب منها ، رغم زيادة أعمالي معها ، ما أن أعطيتها كتاباً رسمياً للطبع أو مستنداً للتصوير ، حتى تبسم مع فراش الشمية في أحسن صورة وأجمل طبع رأيت .

ولم أجد ، رغم غيبي وحلاوة لساني ، أية فرصة للكشف عن سرّ عذابها (هل كانت معذبة كما أرى وأحس ؟) سرّ هذا الصمت الذي صار ، يوماً بعد يوم ، عفرتيًا يطاردني ، وعذوا أحلم أن أحاربه وأقتله ، كيأ أراها تضحك ، تتكلم .. وكيف في أن أجد الفرصة وأقفز هذا الجدار العالي ، وأنا أحسّ به يزداد ارتفاعاً وشموعاً ، أحلم أن أعرف سرّها ، مع أنها - وحدها - بين نساء الفرقة - مازالت على فمة زوج مازال حيا ، ولها طفل اسمه حيدر ، ولا بد أنها تحبها جدا .

لم أرها تضحك ، رغم كل النكات والطرائف ، التي نرددها في الشبّعة بصوت هال ، كأننا جميعاً ، نتأمر أن نسمعها ليلى راضٍ .. من يندى ، لعلها تضحك يوماً ما ، ونعرف بعض سرّها .

كنت حقاً ، أخاف اليوم الذي أنقل فيه الى مكان آخر ، ماكان في أن أهجر هذه الفسحة الشاسعة من السعادة ، فقد كان القلب أعزب من الحب ، يبعث عن نصفه الثاني بين مطلقات مهجورات ، يبعث - رغم الضحك والثروة والملابس الجميلة - في عذاب غيبي ، يستترن على وسواس الروح بالنكات والعمل ، حتى أن ليلى عبد الغالي قالت ذات مرة :

- لو كان الدوام الرسمي ، أربع وعشرين ساعة ، لبعثت .. هنا ، لا أفكر في شيء جارح .

كنت مثل مراقب غيول ، أنقل عيني من ذات السيقان الباسقة ، الى انمش الجميل ، اتسلل خلف الصوينات الطيبة ، أفكر : ما سبب طلائهن ياترى وكل هذا الجمال الباهر ؟

نظرت إلى أم حيدر - المتزوجة الباقية - تطيع بهلوه ، كمن تفكر ، ولست أدري حتى الآن ، أي جنون دفع بي الى أن اكتب لها رسالة قصيرة جدا ، قلت فيها : أم حيدر العزيزة .

أعترت أولاً ، عن فكرة الكتابة اليك ، ليس من عاداتي أن أزاحم انساناً في حياته الخاصة ، لكن الصمت لا يناسب وجهك الفاتن الجميل .. ألا يبق لنا ، ونحن زملاء قسم واحد ، أن نفهم سرّ الوجود الدائم ، وسرّ هذه العزلة القاسية التي تتأذى بك عنها ؟

بصراحة ياست ليلى ..

أنا أحلم يوماً ما ، أن أراك تضحكين ، تجلسين معنا في مطعم الوزارة ، نثرثر ، ونمازح بعضنا ، حل هذا الحزن الذي أحس به مزروعاً في أعماق نفسك يمزاج عنك ولو مرة واحدة .. واعلري جهوى في الكتابة ، فأنا ، كما لا تدريين ، أفكر فيك دائماً ..

ماذا فعلت بنفسي ؟

لو كانت جبال العالم ، هبطت فوق جسمي ، أو نزلت شلالات الدنيا في جوف معدني ، لو أحترقت جلدي نيران السماء وبركان الارض ، لكان هذا كله ، أهون بالنسبة لي ، مما فعلت ليلى راضٍ .

لم أنكسر أبداً ، في حياتي ، كما انكسرت ، وماذا لي بشر منذ ولدت ، كما أنذني هذه المرأة الصامته .. فقد رأيتها ، أولاً ، تطيع الرسالة بسرعة وهياج غمزج بالفخر والجنون ، وما صدقت نفسي ، ما أن رفعت نفسها من وراء آلة الطباعة وأعطت نسخة من الرسالة الى كل موظفة في الشبّعة ، حتى كدت أشبهق عن هلع قاتل .. فنبئت أن أمزق الاوراق ، قبل أن يقرأها أحد ، وكان هذا حلها لن أناله بسهولة .

ما كان سهلاً ، على رجل مثلي ، أن يرى نفسه ، مجرد نكتة رخيصة على لسان النساء ، أي فعل أحق فعلته بنفسي ؟

راحت ليلى عثمان تقرأ الرسالة بشيق كبير وتنظر خلسة الى وجهي ، تضحك خلف أوراق بيض ، بينما سمعت ليل حسون ، تختار سطراً من الرسالة وتقرأ بصوت جارح وخبيث :

- ليس من عاداتي أن أزاحم انساناً في حياته الخاصة .

حتى ذات العيونات الطيبة ، وقد كان بينها وبين نساء الشبّعة مسافة أمتار وأفكار خاصة ، راحت تحقّق في وجهي تارة وفي وجه ليلى راضٍ تارة أخرى ، رجوتها في سرّي أن تبقى في مكانها ، لكن شيطاناً أقوى منهن جميعاً ، جعل الصمت في غرلتنا مستحيلاً ومعجزاً .

لو ان الارض تنشق تحتي ؟ لو أعرف كيف أهرب ؟ لو كان ما يجري كابوساً أو فلياً أو وهماً ؟ ماذا تراني فعلت ؟

توصلت الى النساء - لأول مرة في حياتي - أن تتقلدن مما صرت فيه ، ثم حاولت أن أتذكر ما كتبت لها ، فما خطرت على ذاكرتي سوى كلمات مخترمة ، لا تحس سمعتها بشيء على الإطلاق ، بل ، ليس سوى روح الزمالة ومزيد المحبة والتقدير ، لماذا إذن كل هذه المهانة والمزعة وروح الانتماء ؟

رغم الذي جرى ، تمكنت أن أهرب من الشعبة ، كما يهرب من مصيدة قاتلة ، أبعدت عن هواء نقي يدخل أودع ، كي أفكر فيها سيجري ، وماذا علي أن أفعل ؟ لكن صوت ليلى حسون ، جاءني حتى الباب ، مسموما وخبيثا ، كأنه يطردني ويكسر آخر أمل لي الروح :

- حتى أنه لا يبحث عن (مطلقة) منا ؟ تصوري .

قالت حنجرة أخرى :

- يا للرجال ، أمرهم عجيب جدا .

فتحت نافذة ، وكسبت شيئا من الهواء النقي ، الذي كاد يبيكي وجولي ، قلت في ذات نفسي : ليلى راضب ، لماذا ؟

(٣)

بقيت خارجا الغرفة حتى آخر السدوم ، مشيت نصف شوارع بغداد : الدهر والرشد والسعدون ، حل هذا الحزن الكبير يتسرب عن جسدي .. دخلت مطعما وبارا وسيتا ، رأيت نساء بغداد يشتمن ويعشن (جان بول بلنتو) وفكرت : الكل يشتمني ، لا أحد يحبي .. يراحم عقلي صدام حنيف ، ما كنت أعرف لون اليوم التالي ، كيف أجلس بينهن هذا ، وماذا سأقول ؟

لف روعي بعض الحقد على هذه السيدة الغريبة .. من كان يصدق هذا الفعل الارعن ؟ ماذا تراني قلت لها ؟ لماذا ياربي فضحت ليلى هذا السر الصغير ، وقد كتبت رسالتي بحب عتيق واحترام أعظم ؟

لا بد لها مجنونة ، أو مريضة ، أو ... من يدري ، ربما فعلت أنا شيئا سيخفا في يوم سابق ولم أنتبه ؟ ربما ألتها في تصرف أو حركة عابرة أو شغل رسمي ؟ حقا .. لا أتذكر ، فقد كتبت صديقا ومساعد - حتى إلى مرات ومساتر اطبع الكتب وأصور المستندات بنفسي ، وما كنت أرى منها - ولا - ظل ابتسامة عابرة ...

رغم هذا ، كنت أحبها .

نعم ، كان في جسدي حرس صاعب لا يهدأ ، في رأسي حلم واحد يتكرر ، أن أرى امرأة مثلها ، أو بعض صفاتها ، فقد أسرتني سكوتها ، وثباتها البسيطة ، حركات أصابعها فوق آلة التصوير والطابعة ، أنف قرب يديها ، انتظر كتابا أو مستندا ، كم تمنيت أن أكون تحت أصابعها ، كتابا رسميا تلفه

وراء (رولة) الطابعة توجهه ضربا بالحروف المدببة وتعبط ، حتى آخر سطر فيه .

لماذا ، ترى ، قتلت ليلى راضب ، هذا الحلم الصغير ؟

لم أكن أريد منها شيئا ، كل ماقلته في الرسالة الملعونة : أم حيدر العزيزة ، أعتذر ، الصمت لا يناسب وجهك القسطن الجميل .. نحن زملاء شعبة واحدة ، أحلم أن أراك تضحكين .. اعذري عبوري .. أنا أفكر فيه دائما ..

فهل يستحق كلاما كهذا ، أن تفضحه ليلى راضب ، بل تطبعه مثل تعميم إداري ؟ ماذا كتبت بالنسبة لها كي تفعل بي ما فعلت ؟ لو كتبت سفاحا ، أو مثافحا ، أو سافلا ، أو انتهازيا أو دسيا ، أو كتبت أبفضاها ، أو أحقد عليها ، أو أكتب عنها مائس فيها ، إذن ، لصار - بعض - هذا عذرا ، أما أن أكون طيبا وبسيطا ونقيا وهادئا ، وحتى وسيما وعفيا ومسلما ، فقد زالت - بالنسبة لي - كل أقدارها ، كما أنها ، لا بد تدرى أو شعرت يوما ما ، بأنني أحبها وأرتاح إليها ، وقد كتبت - في علاقتها وتقريرها السنوي - أجمل ماعرف من مدح وثناء وتقدير .

أذن ، لماذا ؟

لا بد أن الخراب قد حل في عقول الناس ، وما عاد من أحد يعرف ما يفعل ؟ كيف بي أفسر كل هذا الجنون الذي قامت به ليلى راضب دون أن تسأل نفسها عن مصيري وسمعي ؟

كان مجرد احساس ، ان الصباح سيأتي ، يعملني في حال من الضنك والحجل والذبول ، أفكر في السيدات (ليلى) مثل طفل مكسور ، وأنا ، يا للهول ، رئيس الشعبة وحاميها .. فصاذا سأقول وأفعل ، بل ماذا قالت ليلى عثمان وليلى حسون ، وهل أضافت ليلى عبد الغالي قولاً يزيد (الحطب) اليابس فوق النار ؟

ماذا فعلت ليلى راضب - أم حيدر العزيزة - بعد خروجي ؟ لا بد أنهن جلسن سوياً ، يتسامرن ، ويسخرن ويشتمن حامي (الشعبة) الذي صار حراميهما ..

ماذا دهاني ؟

رحمت أكر أمثال أمي وجدتي مثل غيول ، لا بد أن أفكر بهلوه ورجولة واتزان ، سأذهب ، كما في السابق ، أقول (صباح الخير ياللي) وأجلس ، كما في كل مرة ، ثم ، بقوة وحزم ، افتش أعمال الشعبة ، وإذا شعرت بهمس سيخف ، أو كلام زائد ولاذع ، أو غمزات وأسرار ، سأعصر شغلي .. أنا لم أكتب شيئا وقحا أو دسيا ، وليس من حقهن الهزء مني أبدا .. أبدا .

وها هي أم غسان ، تنفى ضحكة خبيثة وراء حويبتها ، كأنها ترى بهلوانا فاشلا ، كيف لي أن اصلق ليلي عبد الغالي وأنا أراها على هذه الصورة ؟ كم كان منظرها مسكينا وراء الحسايات والصكوك الخضراء ؟

ليس من حل ، سوى الدخول ، وليكن ما يكون ، فأنا مازلت رئيس الشعبة ومنسق أعمالها ، وعليهن أن يطمعن أوامري حتى إذا أخطأت .. وهل تراني أخطأت حقا ؟

قلت :

- صباح الخير .

وجلست خلف متفلس ، سمعت صوتا واحدا يرد التحية ، لم أسمع غيره ، لكن شرخا في الروح كان قد اتسع .. أول مرة أحس فيها بالفرقة والعزلة مثل آدم مطرود من جنة .. قلت لنفسى :

- قم من مكانك ، حالا ، ونفذ ما فكرت فيه .

لكن أوردني وأعصاب كلها تسمرت ، فأيقنت أني هالك ، وأن سمعي واسمي صارا في وحل أسود كل شيء مرة واحدة دون أقل رحمة .. صرت لعبة الشعبة وبهلوانها الجميل .

جاءت ليلي راضية ، أم حيدر ، القاسية الصامتة ، سبب البلاء كله ، ويا هو ما رأيت ؟ .. كانت تبسم ، أول مرة اسمعها تقول شيئا غير صباح الخير :

- أريد إجازة ليوم واحد فقط ، إذا سمحت ؟

ثم أعطني بجدوه وخوف وتردد ، استمارة الإجازة بثلاث نسخ ، ورجعت الى مكانها بينما كانت ليلي عثمان تبتسم أنها كي لا تضحك بصوت عال ، ولا أدرى - حتى الآن - أية بطولة سقطت فوقتي وأنا أقول :

- أم هلال ، لا أرى سببا للضحك ، أعمالك متراكمة ، انتبهى لها ، فذلك أحسن ، وتذكرى ان الضحك بلا سبب وأنت امرأة كاملة .

كان هذا تحذيرا موجعا ، ليس لها فقط ، انما شعرت أن الشعبة تناسكت ، وصار كل من فيها يعمل ، رغم أمين مازلن ، بين وقت وآخر ، يخطئ النظر الى وجهي ، كأنهن يبحثن عن سر هذه اللعبة الوقحة ، سر هذا البهلوان الغادر .

قرأت استمارة الإجازة ، حرفا حرفا ، كأنني ادخل في حياة ليلي راضية « الراتب اثنان وعشرون دينارا ، كاتبة طابعة بلغة واحدة ، قسم الخدمات والتنسيق الإداري » وقبل أن اترك توقيمي على النسخة الثانية من استمارتها ، حتى دارت بي الأرض كنت أصرخ ، يل : صار من الممكن جدا - أن ينهض قلمي بسرعة تأخذني الى نرف أو غشيان أو موت سريع ..



(٤)

في المرأة رأيت وجهي ، كأي أحد في أول مرة ..

حقا ، أنا على جانب كبير من الوسوسة ، شعرت أسود وطويل ، ملاحي كلها دقيقة وحلوة ، ومن حق أي رجل مثلي أن ينال من يشاء ، ومن السهولة أن تزوج امرأة عظيمة ، مثل ليلي راضية ..

قلت لنفسى : سأذهب الآن ، شاعرا ، أجلس بهدوء ، أنادي على فرائش الشعبة أن يأتيني بقهوة دون سكر ، اتكلم بقوة ، أسأل عن أعمال الشعبة خلال الشهر المنصرم ، وما أن يروى هذا الوجه الصارم ، حتى تقوم حكاية الأمل ، مرة واحدة ، دون اشارات أو همس أو هزات أو كلام زائد ..

دخلت الوزارة ، شعرت رغم أنني ، بالكسار في جسدي ، تذكرت ماجرى بدقة وأسى ، أحييت ظهري ، ونسيت حوارى مع المرأة .. لم يعد من أثر لشموعي وكبريائي ، هالي أصدع السلام ، الى الطابق الثالث ، ليس في جسدي ما يشير الى الخزم والقوة ..

لا بد ان خسرت نفسى ؟

ولم يكن ثمة حل آخر ، لا بد من دخول الشعبة ، فقد رأيت ليلي حسون ، كمن رأيت قزما مشوها ، يالها من قاسية ، هذه الباسقة مثل الصفصاف ؟ سأعرف كيف أحاسنها يوما ما ، ستأكل نفسها بين اختتام الواردة وأرقام الصادرة وتنسيق البريد ..

ماذا جرى لهذا العالم ؟ أية معجزة قلبت حيائي كل هذا
الانقلاب الباهر المعجب ؟

رأسي ، أراك تترثر مع ليلى عثمان نصف الدوام ، وليلى عبد
الغالي ، تلك اللثيمة ، مافارقت عينيها عنك ، أما أنت فما
زلت أراك تحديق في افخاذ ليلى حسون ، كأنك تسلق ساقيهما
الى النهاية ..

ودون ذنب ، كرهتك ياسيدي ، ودون أن تدرى ، كنت
أسحبك جدا ، ولما أعطيتك الرسالة ، تمتيت ، لحاجة في نفسي
أن تعرف كل واحدة منهن ، انك لي وحدي ، أن تعرف ليلى
حسون ، انك ما يصدر عنى وما يرد ائني ، وانك أنت وحدك ،
وأنا وحدي ، من يستحق منا الثاني .. كنت أحتاج وأصرخ
داخل جدران الروح : أن تكون لي ، وأن تعرف كل واحدة
منهن ، بأنك قد كتبت في رسالة حب حق أنك يا حبي
لاتدرى ، وأنا اطيع الرسالة ، كم أضفت عليها وحذفت
مها ، طبعها كما كتبت أريدھا أنا لا كما كتبتها أنت ..

تمتيت ، لو انك حقا ، ياسيدي ، كتبت لي رسالة حب ،
كالتى وزعتها أنا على مطلقات الشمية .. تمتيت هذا ، كي
أرتاح فعلا من عذاب ، من غسارت العظيمة ، أن اشمر
حقا ، بأنك صرت لي ، مرة واحدة والى نهايات العمر ..
احلرن ؟ أنا أتمدب وحدي ؟ كن معي الله يخليك .

احلرن ؟ أنا أتمدب وحدي ؟ الله يخليك ؟ ياهل
ما قرأت ، ياهل ما غيرن ، مرة واحدة ، دوشا تردد ولا
خوف ، جئت اليها ، وقلت بصوت عال سمعت السيدات ليلى
جميعا :

.. أشكرك جدا ياللي ، اشكر بأعظم من رأيت .

(٥)

الان ، ويعد هذه القصة ، قصتي أنا ، لابد انكم تعرفون
البقية .

فقد صار في قسم الخدمات والتنسيق ، أربع نساء ، اسم
كل واحدة منهن (ليلى) .. هذا بسيط ومفهوم جدا .

وكل واحدة منهن تزوجت وأنجبت ابنا واحدا فقط ، اسم
الاول هلال والثاني عامر والثالث غسان والرابع حيدر ..

وهذا بسيط ومفهوم جدا ..

ليس ثمة ما تمتاز به أية (ليلى) فقد أصبحن جميعا ، ومنذ
وقت قريب ، مطلقات أيضا .. وهذا بسيط ومفهوم جدا ..

لكن واحدة منهن فقط ، اسمها ليلى راضب ، تميزت
بزواجها مرتين ، وصار اسمي أنا - بسبب زواجها - أبو
حيدر ..

وهذا بسيط ومفهوم جدا ، أليس كذلك ؟

هل كان حلما مارأيت ؟ أم وهما ؟ أم تراهما مؤامرة تحاك
ضدي ؟ أنا الرجل الوحيد في شعبة النساء ..

لا بد لي أن أصدق أولا ، ما كان تحت يدي ، أن اتق بما
أرى ، وأقرأ ، فهذا خط ليلى راضب ، اعرفه كما أعرف نفسي ،
وهذه السطور الجميلة ، تكفى ، لو انها صادقة فعلا ، أن
ترحمني من عذاب الامس ، من خذلان الروح وكآبات
القلب .. تكفى تماما ، لو انها صادقة حقا ، أن تنقذ اسمي
وسمعي من هذا الوحل الاسود ، أن يتبدل وجه اللعبة
واصباغ البهلوان الصارخة .

لو أن هذا ليس حلما ولا وهما ولا مؤامرة تحمك ضد
رجولي .. وهل كان قليلا أن تكتب لي هذه السيدة الرائعة .
أجل ما قرأت في حيائي ؟
سيدى العزيز ، معذرة .

أرجو رخص ماجرى ، أن تكتم أمر هذه الرسالة ، فقد
زادني وجعا على أو جاعني وهلاكا أكبر فوق هلاكي ، ما فعلته
بك اليوم صباحا ..

أكتب ليلا ، في آخر الليل ، وأنا اغرق في حزن قاهر قل
ماتميش امرأة في هذا العصر ، فقد زهقت روحي من أشياء
كثيرة جدا ، لأرى سببا لذلك ، وما أن تغلوك رئيسا علينا ،
ومنذ أول نهار جئت فيه ، حتى شعرت بحب غريب يشدن
اليك .

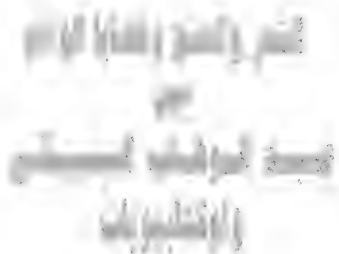
هل كان حيا ؟ لا أدري .. لكنه احساس ما ، صار بملا
روحي يوما بعد يوم ولبلة اثر أخرى .. حتى توهمت انقاذني
على يديك ، ويدأت أرى فيك ، رغم صبري واداعي ،
فارسا من القرون الوسطى ، جاء يأخذني صوب الراحة
والهدوء والحب الذى حرموني من طعمه وعذابه ومنغمراته منذ
تعمئة جسمي .

كنت ، بسبب أهلى ، لا أرى ولا أسمع ولا أعرف أى نوع
من الرجال ، أطلقهم ، وكبروني ، وزوجوني ، ولم اقل
شيئا ، لم اعترض ، لم اعرف حتى وجهه زوجي قبل ليلة
عرسى - بالهزلة الاسم - أن يكون ما جرى عرسا - لكن
وجهك ياسيدي العزيز ، فجأة ، ود ، وغما سيب ، أيقظ كل
مراهمي وتمردى ، وأعاد نصف حرمان ، صير الحياة لونا ثانيا
لم افهمه ولم أحس به قبل أن أراك مطلقا ..

ولست أدري ، حتى الان ، لماذا شعرت (انهن) يسرقن
حبيك مني ؟ أنا أحسهن على طلاقهن ، تأكد ، انه حلمي
الان .. ولا بد أن احققه حتى اذا انقلبت جبال الدنيا فوق



◆ رسالة مدريد ◆



حسن عطية

الشهر الفات ، وكان موضوعها حول الإبداع الشعري للشاعر المكسيكي الكبير (أوكتابيواث) ، وما يخفى خلف السطح الظاهري لشعره من فلسفة وموقف تذكري متميز بين الواقع وهمومه ، والمصدر وقضاياها ، وكانت بعنوان (ما وراء الحدود في شعر أوكتابيواث) . مع وقوف متان عند نقاط التقاء موقف الشاعر المكسيكي المبدع بالاسبانية - لغه المكسيك وأمريكا الجنوبية - وموقف إبداع الشاعر العربي الكبير عبد الوهاب البياتي في الطريق الذي يسلكه بحثا عن هوية الانسان ودوره التأثير في مجتمعه ، وبخاصة أن أوكتابيواث من الشعراء المؤثرين بالدور الفعال للمبدع وسط عالمه ، وقد رأس في شهر يونيو الماضي مؤتمر بالنسبا الولي للادباء والفنانين ، والذي عقد جلساته في مدينته (بالنسبا) بشرق اسبانيا ، إحياء لمرور نصف قرن على أول تجمع للكتاب المنهضين للفنانية ، والذي عقد عام ١٩٣٧ بلذات المدينة ، والتي عدت رمزا دوليا للمقاومة ضد الفاشيست ، كما عدت مدينة (جرنیکا) بشمال اسبانيا ، والتي خلدها بيكاسوف في لوحته الشهيرة ، رمزا عليا لمذابح الفاشية ، وكان أوكتابيواث من أبرز اصوات تجمع ٣٧ إلى جانب المفكر الفرنسي الشهير أندريه مالرو والشاعر الكبير بابليويروا ، وقد أعلن في المؤتمر الأخير ، أنه ما زالت تهديدات كثيرة تواجه البشرية اليوم ، وتقلق عقل الشاعر كالفنزاغ النسوي ، والتلوث البيئي ، ولا بد من مواجهتها بحزم .

أما الشاعر العربي عبد الوهاب البياتي ، فهو ليس غريبا عن القارئ الاسباني ، فقد ترجمت له عشرات القصائد ، وقام المستشرق الكبير (بدروما ريتش مونثايت) بترجمة العديد من قصائده المختارة بعناية ، كما ترجمت له المستشرقة (كارمن رويث برابو) كتابه « تجرير الشعرية » إلى الاسبانية ، ويرى بدرو مونثايت في البياتي شاعرا متميزا ، واحدا دائما عن السر الجوهري ، وقائل إبداعه الشعري الثبوت بحثا عن آفاق كونية لا متناهية ، كما يرى غير تجربة البياتي الشعرية الوحيدة الاسامية الجوهريية في شعره ، والهدف الملح عليه باستمرار ، ونظامه الخاص المرء بالرموز والابداع الصوتية ، وتجاوز الحدود الواقع المتشابكة ، تحقيقا لوجود الانسان الكامل عبر التضامن والكمال السياسي ، ووضيف

وقدراته في التشكيل الزماني والمكاني ، الها يستهدف بهم التأثير في نفسية متلقيه ، بغرض تحريك ادراكه العقل نحو واقعه ، والكشف عن الحلق القائم بين ما يعيشه وما يجب ولا بد من أن يعيشه كميشة حرة كريمة ، فيصبح الإبداع الشعري بالتالي دافعا للتغير ، لا مجرد دغدغة للحواس برمز متصالية ، تخلق شحنة انفعالية موقوتة ، يسبح عبرها المتلقي في مياه وردية كالكفاف عن الوعي وانما يستخدم الشاعر رموزه القريبة من الوجدان الجمعي ، استهدافا لخلق شحنة نفسية تروفظ العقل وتدفعه للتفكير الجدي فيما آل إليه واقعه ، وتثير له عبر الرمز الدال ، طريق التغير نحو المستقبل .

وفي دراسة جادة ومتأنية ، تقدمت بها الباحثة نادية جمال الدين إلى جامعته (أوتونوما) بمدريد ، وحصلت بها على درجة الدكتوراه من كلية الفلسفة والآداب

في مواجهة جادة للتيار الشعري ، الذي تسلل إلى حياتنا الإبداعية والفكرية ، خلال العقدين الأخيرين من الزمان ، متزلا في زمن الانكسار - عن قضايا مجتمعه ، متصاليا - في زمن الاحتياج اليه - عن جماهيره ، منفصلا برسالة الاسامية عن هموم عصره ، هاربا بموهوبيه نحو كهف الالاعيب التكنيكية ، والتي تستهدف في المحل الأول أحداث تجديدات تشكيلية في الزمان ، تبتعد بها عن اضطراب المكان المشتمل بنيران التنصب والادراك المغلوط لقضايا الواقع ، والقهاء المستقبل في حى ميتافيزيقية .

في مواجهة هذا التيار المنكفي على ذاته ، برزت في الآونة الأخيرة أصوات شعرية متميزة ، وأقلام نقدية واعية ، وأبحاث علمية نذكر ما أدركه التيار الرئيسي في الشعر العربي : ان للشاعر رسالة وسط مجتمعه ، وأن أدواته اللغوية ،

بانه رغم وصول البياث إلى مرحلة التضج الكبرى ، إلا أنه لم يحقق بعد ذاتيته النهائية ، لأن ثمة نهراً غزيراً إليه صامت وعمين يحمله ويبلله ، نهر خالده وكثيف وشفاف ، يجتاحه ويختار من ضفة إلى أخرى ، نهر قافز فوق الأزمنة والأسماء والظروف والتغيرات حتى يفرض سلطته المنتصرة وإرادته القادرة ، أنه نهر الحب الذي لا يزعج .

الشعر والاسطورة

وقد رأس بدرو مونتاني لجنة المناقشة لرسالة الباحثة نادية جمال الدين ، والتي أعدها تحت إشراف (خوليو رودر ييت بورتولاس) استاذ الادب الأسباني بكلية الفلسفة والآداب ، والتي استهدفت بها الباحثة إبراز الدور الفعال والمتميز بقضايا الانسان المعاصر الذي يلعبه الأسباني الناقد المكسيكي اوكتاويو باث ، والمتمسك بصورة واضحة ومصادقة في أشعاره ومواقفه ، وتميز هذا الالتزام الانساني بتخطية المسافات المحدودة والمحلية ، والانطلاق إلى مساحة أكبر وأشمل ، ويتم ويبحث عن حقيقة الوجود الانساني في محاولة لإصادة الانسان للعناصر الملوثة الإرادة ، لتفوق القوى الخارجية التي فرضها عليه المجتمع ، إعادته إلى قوته الذاتية التي فطر عليها ، لذلك استعان (باث) بالاسطورة كدولة أنها تشكل جانباً هاماً في أشعاره ، بحيث تمثل هيكل القصيدة عنده ، والتي تتفتن علامة على العودة إلى البدء في شكل دائري وغير منتهى مثل النعناع الذي يقضم ذيله ، وهو ما يتفق مع معنى الحياة في الاساطير المكسيكية القديمة ، والتي تسير في خط دائري : حياة - موت ، بعث ، والمتماثلة مع دور الحياة في الميثولوجيا المصرية ، وذلك نقض النظرية الغربية التي ترى حركة الحياة في خط مستقيم حياة - تطور - موت .

وهكذا يبعث اوكتاويو الاساطير في شعره ، في محاولة لتذكير الانسان بالخصائص التي صنعها والتي كانت تسدده لتخليده وتحديد معاله ومعالم الكون كله ، لذلك كانت أشعاره إغدا لاكتشاف الانسان عبر الاسطورة ، ولم يكتب باث بالاساطير الغربية القديمة ، بل تعاطها أيضاً إلى الاساطير الشرقية ، ليضع منها مزيجاً نادراً في الأدب العالمي يحمل معنى إنساني هاماً ، ممتداً على عصرين هماين هم : الكلمة والمرأة ، الكلمة على أساس

أما المحدث الأساسي لجوهر الانسان ، والمرأة كونها المكمل الآخر للرجل ، فيها معا توجد الحقيقة الانسانية .

ومن هنا يبرز الدور الخلاق الذي تلعبه المرأة في شعر اوكتاويو باث ، كما تناول الدراسة - كما أسفنا القول - القضاء ابداع الشاعر المكسيكي مع الشاعر العربي عبد الوهاب البياث في ذات طريق الاسطورة ، ودور المرأة في العالم الشعري ، فكلا الشاعرين يسعى لحياء الاساطير في شعره ، ارتكازاً على محور : الشورة والعشق ، والثورة نهجها متمثلة في رفض واقع قائم معاصر ينكر على الانسان حريته الذاتية ، ويعمله سجين المدينة الحديثة التي يصورها كلا من الشاعرين بأنها مساحة معركة يومية ، الغلبة فيها للشباب والفرص والمثاقين ، أنها مدينة الأسمت والارقام والحشيد والصمت والقياس والحزن ، لم يبق فيها سوى ماء لا يروى الطمأ بل يطيله ، ورفض هذا الواقع المر يدفع بالشاعرين إلى البحث عن المدينة الفاضلة ، ويبحث بعض المذنب الاسطوري في أشعارها مثل : بابل ونيسابور وإرم ذات العماد وجبرائيل (غرناطة العربية الاسبانية) في أبيات البياث ، ويابل - ايضاً - ودلى القذعة وطريق جباله في أشعار اوكتاويو باث ، كما يستجنان بشخصيات تاريخية واسطورية صنعت مجد الانسان مثل : انكيدو وجلبجاس وسندياد ، وشعراء مثل : المصري وديك ابن الخيام ونظام حكمت ولوركا في شعر البياث ، وأبطال تاريخيين مثل عبد الرحمن الداخل ويومبيوس وتشيكو يتكاثل في شعر اوكتاويو باث .

أما عنصر العشق فيتمثل في عملية بعث الشاعرين عن المعنى الحقيقي للحب ، وأهميته في هذا الزمان الصعب ، الذي ينكر على الانسان حرية التحليل ، ومن ثم يسميان نحو بعث شخصيات نسائية اسطورية كانت رمزاً لخلود الانسان وإلهامه مثل (عيشة) رمز الحب الخالد والتي تمثل في شعر البياث روح العالم الجديد ، وعتشوت (العتقاء) رمز البحث في الاساطير الشرقية القديمة ، بل وتحط المرأة عند البياث حدود اسم معين ، وأصبحت تحمل جميع الاسماء العالمة مثل هند وسونيا ، ونفس الشيء عند باث : فلأرعة عنده تحمل جميع الاسماء فهي : ميلوسينا ، وييد سيفونا ، ولا زرا

وايزرايل ، وهي أسماء بطلات اساطير رومانية وفرنسية قديمة ، كما أنها تحمل أسماً عاماً يعطى السود الأعظم من النساء في الدول الناطقة بالاسبانية ، وهو اسم (ماريا) كما أنه دائم التذكير بألمى الحب العظيمين (شيوا) و (برفاي) اللذين عثلان عنصراً موحداً للحب الخالد .

استقلالية المبدع

وهكذا يكتمل موقف الشاعرين الثاقبين ، عبر رفض واقع ينكر على الانسان قدراته الذاتية الخلاقة والدعوة إلى التحرر عند تنشيط تلك القدرات وبجرعات من الصور والمواقف الاسطورية التي يبعدها ويضعها الشاعران في أبياتهما ، بالتالي يبرز الدور الفعال والمتميز الذي يلعبه الشاعر وسط عاله ، والذي يتمثل ، كما يرى الكاتب والمفكر الأسباني (خوسيه جوتيسولي) في نقاط ثلاث أساسية هي : أولاً : منح المجتمع الأدبي أو القروي الذي ينتمي إليه المبدع ، ابتداءً فيها أو لفة جديدة ، تتخفف عن تلك التي تلاعها منه عند بداية ممارسته لفن ما ، أو بمعنى آخر : إضافة جديد لما نسميه بشجرة الأدب ، ويدون ذلك لا معنى لوجود الفنان أو المفكر ثانياً : استقلالية الفكر أو الفنان المعلقة عن النظام أو القوى السياسية الحاكمة في المجتمع الذي يعيش فيه ، حتى لا يتم تقييده بنظرة حزبية محدودة ، ثالثاً : ضرورة تضمين المبدع وانضمه مع المشاكل التي يعاني منها العالم كالتفرق والعنف والفقر .

والباحثة نادية جمال الدين ، عضو هيئة التدريس بقسم اللغة الأسبانية ، كلية الآلسن ، جامعة عين شمس ، وقد ترجمت من قبل بعض المسرحيات الأسبانية إلى اللغة العربية منها مسرحية (ميغيل ميورا) ثلاث بقعات كروية - سلسلة المسرح العللي - الكروت - العدد 41 - وتقول أن اختيارها للشاعر والناقد اوكتاويو باث لدراسته ، وعرضها على الشاعر العربي عبد الوهاب البياث ، جاء نتيجة التزامها دوماً بالبحث عن حقيقة دور الانسان في مجتمعه ، ليس فقط على المستوى القومي ، بل والعالمي دون أن ينسيا ولولحظة واحدة انتمائها لما يسمى بالعالم الثالث ، وعشقها للحرية - تلك (الحرية) التي صرح اوكتاويو باث في مؤخره بالناسيا الأخير بأنها : انقى تعبير للحياة الاجتماعية ، ومن ثم فهي ليست حرية الفرد ، بل حرية المجموع



الوعيل

محمد آدم

إلى حسب الشيخ جعفر

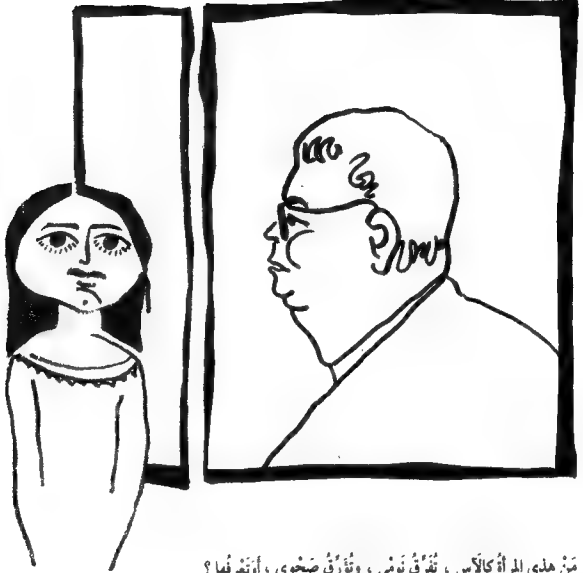
كنتُ أراقبه ،
حين يَشْكُ الليلُ الشتوي ، أخاديدَ الوحيدة ،
والشيخوخة ، ثم يصير شَطَلًا ،

وأراجيح ،
وحواناتٍ هاربة ،
عجريات ،
يتسكن أمامَ الدورِ الخالية ،
ويضربُ الزَّمَل ،
ويَسْكُن - هنالك - في جَسَدِ الماء ،
وفي آخرِ دورين ، يمارسُ السطو ، ويخطفُ القَمَر
الصَّيْفُ المَخْتُوق ،

ويَجَلِين أريجَ الحناء ،
وكانَ يَفْهَقُ مِثْلَ الوردِ ، حين تَبَاغَتْ السَّمَكَاتُ الدَّهْيِيَّة ،
يُسْبِلُ بعضَ لَفَافَاتِ ،
باقية ،

من حُلْيَةٍ تَبَع ، متأكلة ،
ثم يفتش عن حُلْمٍ أخضر كي يَسْكُنْه ،
ما زالَ الليلُ كما أعرفُه ،
أغفَت نَحْمَتُكَ السَّهْرَانَةُ في مَخْدَعِهَا ،
كيفَ أفسرُ هذا العالمَ بالشعر ؟
تَحَزُّرُ ... ؟
هل عندك خَيْرٌ وَبَيِّدُ ؟!



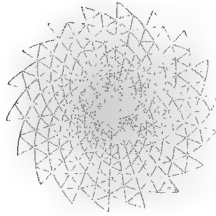


مَنْ هَذِي الْمَرْأَةُ كَالْأَس ، تُفَرِّقُ نَوْمِي ، وَتُؤَرِّقُ صَبْحِي ، أَوْتَغْرِفُهَا ؟
تَمَرِّقُ - خَارِقَةٌ - كَالسُّهْم ، وَتَتْرَكُ فَوْقَ ثِيَابِي نَكْهَتَهَا ،
حَنَظَةٌ أَرْضِي ،
قَاصِيَةٌ ،

لَوْنُ صَفَائِرِهَا ،
وَالْكَحْلُ الْمَتَّاجِعُ فِي عَيْنَيْنِ ثَبِينِ ، فَهَلْ مِنْ أَحَدٍ يُشَبِّهُهَا ؟
خُذْ تَجَمِّتِكَ الْخَضِرَاءَ ، وَخُذْ وَرَدَيْكَ الْفَجْرِيَّةَ ، وَارْحَلْ ...
تَبْعُنِي ... !؟ وَالشُّعْرُ ... !!

حَيْثُئذْ ،
يَنْفَتِلُ الدُّخَانُ مَحَابِبَ ، مِنْ مَطَرٍ أَحْمَرٍ ، وَرَذَاذٍ مَنَدَثٍ ،
نِجَمَاتُ بَيْضٍ ، يَتَقَاطَرْنَ خَوَالِيهِ ،
فُرَادَى ،
وَجَمَاعَاتُ ،

وَاللَّيْلِ الشَّتَوِيُّ ، يُغَادِرُ شَرْقَتَهُ ، وَالْوَحْلُ يُفِرُّ إِلَى حَيْثُ أَرْضِيهِ ،
فَهَلْ مِنْ أَحَدٍ يَعْرِفُهُ ؟ . ◆



الاتجاه الفينو مينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية

عصام عبد الله

يبدأ الباحث لم يلجأ في بحثه إلى تقديم وحشد وجهات نظر أو نظريات الفلاسفة الفينومينولوجيين حول قضية الخبرة الجمالية ، انما مد إلى إبراز أسلوب التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية من خلال دراسة نقدية لهذه النظريات أو المعالجات باعتبارها صوراً أو نماذج متنوعة للتطبيق ومن ثم كان منهج هذا البحث أقرب إلى ما يعرف باسم « فينومينولوجيا » الفينومينولوجيا ، فهو يتجاوز إلى حد بعيد حدود التصريف بنماذج أو معالجات فينومينولوجية إلى نقد هذه المعالجات من داخل الفينومينولوجيا ذاتها .

وفي ضوء ذلك المنهج قسم الباحث رسالته إلى أربعة أبواب رئيسية ؛ أولاً بمجلد اسم « الفينومينولوجيا بين المنهج الخاص والبحث الجمالي » وهو يعد مذكلاً ضرورياً للبحث برسمته ، لأنه يعالج بداية الفينومينولوجيا من حيث هي منهج خاص ، ويسلك سبيله إلى هذا يتبع دوافع ومنطلقات الاتجاه الفينومينولوجي ، مروراً بالمتغيرات والاختلافات التي طرأت على عماره المنهجية ، ويبلغ غايته في النهاية باستخلاص الثوابت أو العناصر المنهجية الأساسية التي يتفق عليها من يتبعون إلى هذا الاتجاه . ومن ثم ينطلق إلى تناول الإطارات النظرية لتطبيق المنهج الفينومينولوجي في مجال البحث الجمالي وخاصة الخبرات الجمالية .

أما الأبواب الثلاثة التالية تتناول بطريقة تحليلية نقدية نماذج تطبيقية متنوعة للمعالجات الفينومينولوجية للخبرة الجمالية ، وهذه المعالجات مرتبة ترتيباً تصاعدياً متناظراً مع تصاعد أهميتها . فالباب الثاني من هذه الأبواب الثلاثة يتناول موقف [هايدجر] لأنه يمثل بدءاً معيناً في نطاق البحث الفينومينولوجي للخبرة الجمالية ، وهو ما سماه بـ « البعد

ومن هذا المنطلق ينطلق التطبيق الفينومينولوجي في مجال البحث الجمالي أو ما يعرف باسم ... « الاستطيقا الفينومينولوجية » ، فليست هذه الأخيرة سوى تطبيق لمنهج الوصف الفينومينولوجي في نطاق معين من الخبرة الإنسانية ، فالسؤال الذي تطرحه كل استطيقا جمالية على نفسها هو : ما الذي يحدث في خبرتنا حينما نكون إزاء عمل فني ما ؟ .. وكما محاولة لرصد الأسلوب الذي به نجيب الاستطيقا الفينومينولوجية على هذا السؤال ، تكمن أهمية الرسالة التي تقدم بها الباحث / سعيد محمد توفيق لنيل درجة الدكتوراه من قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة .

«الاتجاه الفينو مينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية» بحث يكشف عن أسلوب جديد في تناول موضوع قديم .

والواقع أن جوهر الفينو مينولوجيا يكمن في هذا ، أعني في كونها أسلوباً أو منهجاً جديداً في النظر والمعرفة أو الخبرة بالعالم والأشياء ، فلم تنشأ الفينو مينولوجيا بوصفها مذهباً معيناً أو فلسفة معينة ، وإنما بوصفها منهجاً أو مشروعاً طموحاً لإعادة تأسيس الفلسفة ذاتها ، وإعادة صياغة مشكلاتها التقليدية من خلال إعادة صياغة نظرية المعرفة أو الخبرة . فالفينومينولوجيا فلسفة للخبرة ، وأسلوب أو منهج في وصف الظواهر أو ما يظهر في خبرتنا المباشرة بالعالم والأشياء .

الأنتولوجي للخبرة الجمالية» ، وفيه يحلل مائة وأسلوب وجود ما يكون موضوعاً لهذه الخبرة ، وهو العمل الفني ذاته منظوراً إليه بوصفه موضوعاً جمالياً . وقد خلص الباحث إلى نتيجة مؤداها أن قيمة [هيدجر] الأساسية بالنسبة للاستيقاظ الفني ميتولوجية هي تأكيد على أولية البحث للماهوي الأنتولوجي أو بحث العمل الفني ، وفي مقابل ذلك فإن اختفائه الأساسي يمكن في أنه أهل البحث في أفعال الخبرة ذاتها فلم يبين لنا كيف يتأسس العمل في خبرة الذات ، علاوة على أنه حصر دلالة العمل الفني في دلالاته الأنتولوجية ، وبذلك جعل سؤال العمل الفني تابعاً لسؤال الوجود ، وكأنه يبحث في الفن عن الفلسفة ومن ثم كانت معالجته يشوبها طابع البحث في فلسفة الفن لا الاستيقاظ بمعناها الدقيق كعلم وصف الخبرات الجمالية ، رغم استخدام هيدجر للأدوات الفنية ميتولوجية .

أما الباب الثالث المنون به والتحليل الفني ميتولوجي لدور الخيال والأدراك الحسي في الخبرة الجمالية فقد تناول في ثلاثة فصول ، معالجات ثلاث كانت متهمة بتحليل ووصف العمليات المعرفية الواعية في الخبرة الجمالية ، أي بأفعال الخبرة ذاتها وخاصة التشفيل والأدراك الحسي - وهو البعد الذي اغفله هيدجر - وقد غفلت هذه المعالجات بوضوح لدى [سارتر] و [ميرلوبونتي] و [دورفين] ورغم ما هنالك من اختلافات بينهم تفصل أحياناً إلى حد التضارص ، إلا أنها بسلت في النهاية

اختلافات في بؤرة التركيز : فسارتر ينظر إلى الخبرة الجمالية على أنها عملية يتمثل فيها الوعى تحليلاً دلالة العمل الفني من خلال الوسيط المادي أو الموضوع الفيزيقي المحسوس ، وميرلوبونتي يجعل دلالة العمل الفني مباينة في المحسوس ، أما دورفين فإنه يستفيد منها معاً ويتجاوزها حيناً يبرز لنا الطابع التركيبي للخبرة الجمالية التي تتألف من عناصر عملية تشمل الإدراك الحسي والخيال والشعور .

أما الباب الرابع - وهو أطول أبواب الرسالة وأهمها - فقد خصه الباحث لـ دورمان انجاردن باعتباره يقدم لنا نموذجاً لتحليل الفني ميتولوجي الخالص للخبرة الجمالية ، والمقصود « بالتحليل الخالص » ، تحليل مكرس لوجه الفني ميتولوجيا ، فلم يتجرى في أي من إجراءاته أو مراحلها عن المنتج الفني ميتولوجي ذاته . وأخيراً يصل الباحث إلى استخلاص أهم نتائج بحثه التي يمكن إجمالها على النحو التالي :-

أولاً : على الرغم مما هنالك من اختلافات بين المعالجات الفني ميتولوجية المتنوعة للخبرة الجمالية ، فإن هناك موضوعاً واحدة أو طابعاً جوهرياً علماً يسرى فيها ، يتمثل في أن ما يربط بينها هو طابعها التبعي للميز لها والذي يقوم على التحليل والوصف الذي لا يتجاوز حدود ما هو معطى في الخبرة . وهذا يعني أن الفني ميتولوجيا تؤسس الاستيقاظ أو علم الجمال بوصفه علماً وصفيّاً للخبرات الجمالية في مقابل فلسفة الفن أو الاستيقاظ التقليدية التأملية واللا منهجية .

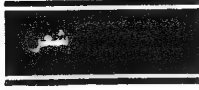
ثانياً : إن الاستيقاظ الفني ميتولوجية إذ ترفض الاتجاهات التقليدية لعدم منهجيتها ، فليس معنى ذلك أن كل اتجاه منهجي في البحث الجمالي يكون مقبولاً من الناحية الفني ميتولوجية . ومن هنا فإن الفني ميتولوجيا ترفض تماماً نقل مناهج العلوم إلى الفلسفة . فالخبيصة أن الفني ميتولوجيا تريد أن تجعل من فلسفة الجمال علماً بأن تؤسسها على منهج يكفل لها أكبر قدر ممكن من الدقة والصرامة اللتين يتميز بهما العلم ، وليس بشأن تخصص هذا العلم من طابعه الفلسفي .

ثالثاً : إن تأسيس الاستيقاظ كعلم وصف للخبرات الجمالية يقتضى من الناحية المنهجية تأسيس مبحث الخبرة الجمالية على مبحث العمل الفني ، فكل المعالجات الفني ميتولوجيا تحاول وصف الظاهرة الجمالية من خلال البدء بالإجابة على سؤال رئيسي هو : ما طبيعة ذلك الكيان الذي يكون معطى خبرتنا الجمالية والذي نسميه بالعمل الفني ؟ . . . وعلى هذا يمكن الإجابة على سؤال آخر هو . . . وكيف يظهر هذا الكيان في خبرتنا بوصفه موضوعاً جمالياً ؟

رابعاً : إن التفسير الفني ميتولوجي يؤكد على الطابع التركيبي للخبرة الجمالية ، وإنما ليست لحظة وتية وإنما تتألف من عمليات معقدة . ومن ثم فإن المنهج الفني ميتولوجي قادر بطبيعته على أن يمتد إلى وصف ظواهر جزئية غاية في الدقة ، وهذا ما جسده بوضوح معالجة دروسات انجاردن وهذا يظهر لنا - بدوره - الطابع التكاملي لمبحث الفني ميتولوجي الذي يتميز بأنه ليس مجهوداً فردياً ، وإنما يكون نتاجاً لمجهود جماعي بحيث يساهم كل جهد في فحص مجموعة من الظواهر الجزئية وفقاً لمنهج الفني ميتولوجيا . ثم يأتي جهد آخر ليضيف إليه أو ليصححه وهكذا دواليك .

وقد حرص الباحث في خاتمة بحثه - الذي حصل به على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى - على التأكيد على أن الفني ميتولوجيا ليست منهجاً سحرياً يكفل لنا إجابة على كل التساؤلات ، وإنما هي فحسب منهجاً يسمح لنا بقدر أكبر من الدقة في البحث ، في تفلّات معين هوما يظهر لنا في الخبرة ، وهذا يعني ضمناً بأن هناك قضايا معينة تتجاوز هذا النطاق ، وأن هذه القضايا سوف تبقى لفلسفة الفن ، في مقابل وصف الخبرات الذي ينبغي أن يبقى من نصيب الاستيقاظ الفني ميتولوجية ♦





المشهد من قطار

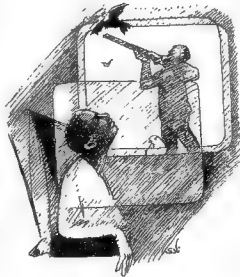
محمد صالح

تلك التي تنعشّقها في القوائد ،
نصطادها في الحقول !
تستفيق القرى ؛
وتفريق النساء على نلّ شائها ؛
يطاردنها طيلة الوقت ..
لكنها لا تزول .
المقادير هم ؟
تحملّنه مذ ورثن العصائب ،
والطرح السود .
لكنها الريح هذا الصباح ،
ودخان القطار الذي يتطفر في البعد ؛
يُعمل عا قليل !
تحمي النسوة الباقيات بأخر تعويذة ،
بالرقى ، ويقمن إلى كدح
يستيقن الذي يستجد ،
ويجسن :
ليس يطيل .
نازل هو . حتم
محيق .
ومعقودة شمس هذا الصباح ..
على غصص تستحيل !

أخرجوا الآن من عُرف الدرس ،
من كيب أثقنتكم ،
ومن خضرة الريف ، ريش العصافير ،
وابتدروا موتكم .
وانظروا الراكب :
ماذا دسّ في ثوب الرحيل ؟ ◆

رجلٌ ، وقطار ..
يقطعان المسافة ، من أول الحلم ،
حقير انقطاع السيل .
رجل ضائق ، وقطار ثقيل ،
وأفق من الحادثات الأليمة ..
يتجاذبه الراكبون ؛ كأنّ بهم حاجة للمويل !
كأنّ سنيّنا من الحزن جدّ قليلة .
أو كأنّ مصادفة سنحت لنقول ،
ونفتح باباً على صخب الصمت ،
نكشف سرّ القتل !

تستفيق القرى في الصباح ..
على شقشقات العصافير :
العصافير :





خطوات جانبية

لم يكن ثمة أحد يساعدها على زحزحة الحزن الجاثم على صدرها أو ينسبها آلامها ، لم يكن هناك مثل هذا الرجل ، ولا يبدو أنه سيكون هناك رجل على الإطلاق . . . اللعنة على كل شيء ، وليلذهب العالم إلى الجحيم فحياة « إيرنا » لم تكن إلا مجرد رحلة لا تنتهى من أجل اصلاح بلا جلدوى . . .

كانت إيرنا دائماً ترى نفسها وحيدة وبالسة كلما جاء جديد ازدادت حتى شفتها على نفسها حدة ، وبينما راحت تدفن آهاتها في فراء اكمام معطفها دق جرس التليفون . . . التفتت إيرنا السامعة وردت - آلو . . . آلو جاء صوت رجلى - هل هذا الجيور نيكولافتش ؟ أجابت - لا . . . الرقم غير صحيح . ثم وضعت السماعة وكانت على وشك الانغماس ثانياً في تماسها حين دق التليفون مرة أخرى . . . وسأل نفس الصوت - هل هذا الجيور نيكولافتش ؟ ردت إيرنا مفتانلة - ليس من الواضح انى لست هذا الا الجيور نيكولافتش ؟ هل يبدو صوتك كصوت رجل ؟ أم ماذا ؟

- هل ابتظتكم ن تومك ؟

- لآلم آكن نائمة

- هل عنك برد ؟

- لا ، لآم ؟

- ينم صوتك هن زكام فى أنفك .

- ليس عندى زكام فى أنفى .

- اذن لماذا صوتك هكذا ؟

للكاتبة الروسية
فيكتوريا توكاريفا
ترجمة : سمير محمود الأمير

○ عادت إيرنا دورفسكا إلى بيتها وأسرت إلى حجرتها دون أن تحمل معطفها وحذاءها ، توقفت بجوار النافذة ، وراحت تهشش بالبكاء . . .

تناهت إلى سمعها الضوضاء المتبعة من أعمال الإصلاحات التى لا تنتهى منذ قررت إدارة المبنى أن تبعث فيه الحياة ، بإعادة طلاء حجرات السلام ، انتشرت بقع الألوان هنا وهناك وبدا أن الأمر سيظل على حاله هذا إلى الأبد . . .

على الجانب الآخر من الشارع كان الضوء يشع عبر عدد قليل من نوافذ البيت المواجه لبيت « إيرنا » فالجميع نائمون فى هذه الساعة من الليل إلا « إيرنا » التى تقف وحيدة خلف شباك غرفتها وتغمخ بالبكاء . . .

فيكتوريا توكاريفا :

كاتبة روسية ولدت فى لينتجراد وخرجت فى معهد السينما ١٩٦٧ لها مجموعات قصصية وفى أيضا مؤلفة روايات من أعمالها (عندما تصبح الدنيا أكثر دفئا ، الأرجوحة الطائرة ، لأشياء على وجه الخصوص) .

من يقرع أجراس انذار الحريق لم تشعر (ايرنا) بكل هذا فقد كانت تنام ملء جفניה وتبتسم في سعادة مستمتعة باحلامها . في الصباح اتصل الرجل واقترح أن يتناولوا الإفطار في بار الفندق .

قدمت إليها شطائر اللحم المفروم ثم تناولوا الكريمة واندھشاً لماذا لا توجد هذه الأشياء الممتعة إلا في جمهوريات البلطيق وحدها ؟ ان الطبق الشهى كائى اختراع يصعب صنعه في البداية ولكن إذا كان هناك من استطاع بالفعل أن يخترع مثل هذه الساندوتشات اللذيذة فلماذا لم ينشرها في كل بقاع الأرض . شيء غريب الفاصوليا البيضاء المثيلة اللذيذة تقدم (فقط) في القوقاز ، وأفضل مكرونة اسياجيتي (فقط) تقدم في ايطاليا ، وحساء البصل (فقط) في فرنسا والبوروشيش الممتع (فقط) في روسيا . . . لماذا لا تعمم كل هذه النعم ؟؟ بعد الإفطار ركباً قطار الضواحي وذهبوا إلى « ديزتارى » على شاطئ بحر « ريغا » وهناك زارا حديقة - الطفل واستمتعا بالاراجيب وغرف المرايا كما لو كانا طفلين صغيرين .

وبعد ذلك ذهباً للزفة على طول الشاطئ ، لم يكن البحر متجمداً - راحت الأمواج الرمادية التي يكسوها الزيت الأبيض تلاطم الشاطئ تاركة له زبدتها ، وعند أطراف المياه كانت الرمال مطرزة بالزواضع القرمزية التي تغري الإنسان بأن يدهسها بقدميه مستمتعا بصوت طرقاتها وبالفعل راحت ايرنا تدوس على بعضها مسلية نفسها بالصوت الناجم عن تبشمها وفجأة سيطر عليها احساس يأن هذا قد حدث لها من قبل ، متى ؟ اين ؟ . . .

في الظهيرة ذهبوا إلى كاتدرائية « دومز » ليستمعوا إلى موسيقى النعيم الابدي « لموزارت » راحت (ايرنا) تنظر حولها إلى جدران الكاتدرائية . . وإلى اعضاء الجوقة الموسيقية الذين يبدو عجايز كالكاتدرائية نفسها . . .

نظرت ايرنا إليه بطرف عينا باحثة عن بعض علامات الاهتمام على الأقل ، عن نظرة من عينيه ذات معنى ، عن لمة لكن لم يكن هناك أى من هذا ، لا نظرات ولا لسان ولا أى مبادرة عاطفية من أى نوع . . .

جلس مستنداً إلى ظهر المقعد الخشبي يستمع إلى الموسيقى ووجهه يتم عن أن شيئاً ما في ماخيه البعيد قد ملك عليه نفسه وأخذ بعيداً جداً وكانت (ايرنا) منهذهة ومغتافلة بعض الشيء لكنها نست كل هذا عندما بدأت الفرقة تعزف مقطوعة « الايكوموزا » هنا راح موزار يعبر بنفسه عن الآلهة ، كانت الجوقة تتراجع أمام روحه المقدسة التي تشدوا بأحزانه ، انهمرت دموع (ايرنا) على خديها ومع تلك الدموع كان الألم يرحل عن قلبها . . .

— اننى أيكى .
— هل تريدان أن آتى لاساعدك ؟
— اجابات ايرنا على الفور : نعم . . نعم . . ولكن من أنت ؟

— انت لا تعرفينى واسمى لن يعنى شيئاً بالنسبة لك . .
اطعنى عنوانك
— ٧ - ٩ شارع فيستيفال شقة رقم ١١ .
— ٧ - ٩ - ١١ من السهل أن احفظ هذه الأرقام الفردية المتتالية .

سألت ايرنا : واين أنت ؟
— أنا في شارع جوركى . تجوبه الآن الدبابات الثقيلة اسمعين ضجيجها ؟

أصاحت ايرنا السمع فتناهى إليها صوت الدبابات ، كانت موسكو تستعد للعرض العسكري في الميدان الأحمر .
بعد عشرين دقيقة وصل الرجل وراحت ايرنا تتصلاه في سعادة غامرة ولم تكن تفضل عليه رجلاً آخر حتى لو كان أكثر وسامة . نظر إليها وهي جالسة مرتدية معطفها كما لو كانت تنتظر قطاراً في محطة السكك الحديدية . اتخذ قراراً سريعاً : لا يجب أن تظلي هنا . لايد أن تغرى هذا الجو المحيط بك تعال معى ! انتصبت (ايرنا) واقفة وتبعته دون أن تسأل إلى أين ولماذا . . .

اوقف الرجل تاكسيًا ، وأخبر السائق أن يوصلها إلى المطار وهناك اشترى تذكرتين وركباً طائرة . . . كانت الساعة تقرب من الرابعة صباحاً عندما ذهبوا إلى أحد الفنادق في مدينة ريغا .

وحيدة بغرفتها . . استندت ايرنا إلى حافة الشباك وراحت ترتقب الفجر الرمادى وهو يطلع وكان يقدور المرء أن يشعر بأن البحر قريب ، أو ربما لا يشعر المرء بشيء على الإطلاق ، لكن (ايرنا) كانت تفرق بين البحر قريب وانه ينبئ على الانسان أن يشعر به .

انتظرت (ايرنا) وانتظرت لقد قبلت مكالته التليفونية ورحلته المفاجئة كبدية رومانسية « للموضوع » وحيث توجد بداية فلاديا أن يكون هناك استمرار وطبقاً لهذه القاعدة المنطقية لم تبق إلا دقائق قليلة ثم يطرُق بابها بنعومة واصرار . لكن بغض النظر عن صحة تلك القاعدة وبغض النظر عن وجود ذلك الموضوع من عدمه فالشيء المؤكد أن أحداً لم يطرُق الباب ، انتظرت (ايرنا) قليلاً وحين عجزت عن ان تقرر كيف يكون رد فعلها قررت ألا يكون لها رد فعل على الإطلاق وقررت ألا تركز إلى أى تفسير من التفسيرات المرتبطة بالمقابلة الروسية وبدلاً من كل هذا خلعت ملابسها وراحت في النوم بينما كانت عربات الترام تصدر صريراً متظلاً كما لو كان هناك

خلع مصطفه دون أن يتيسر بينت شفه ، استعطرت
الزوجة : إنك مغرم بتقديم الخدمات إلى الناس وأنا هنا
وحيدة مع الطفلة أجرى مثل جرو عند موسى الصنادل . نظر
إلى زوجته محاولاً أن يتخيل كيف يتصرف الجرو أمام مرسى
المبارات ثم تسائل ما هو الصندل ؟ .. مجرد قارب واسع
يحمل الناس والعربات عبر النهر أو الخليج .. أه .. ربما ينجح
الجرو ويجرى عند المرسى خشية أن يتركه سيده ويعبر وحده ،
قال وهو يدايعها إنك جرو وأنا جرو وأنا سيدك وأنت تعرفين
هذا جيداً - قالت الزوجة اتقي متعة وأنت تريد أن تسعد
البشرية جملة ولا تريد أن تفعل شيئاً من أجل ، انك كسول
وهذا لا يحتمل .

ما الذى تريدان أن أفعله من أجلك ؟
سأحل سلة القمامة لهى مليئة إلى حافتها عما إضطرون إلى
الضغط عليها بقدمى .
- ألا تستطيعان أن تحمليهما بنفسك . ألا تسرين أنى
متعب .

جلس على المقعد ثم خلع نظارته وأغمض عينه وراحت
الزوجة تنظر إليه بغطف وحنان ثم قالت حسناً لا اعتراض
عندى على المعجزات التى تفعلها من أجل البشر ولكن لماذا
يكون ذلك على حساب أنا .
فتح عينيه المصابتين بطول النظر وسأها : على حساب من
تروى المعجزات فى حكايات الجنيات ؟ فكرت الزوجة قليلاً
ثم قالت : على حساب الجنيات .

- حسناً .. هذا يعنى أنك جنيتى .
أرادت الزوجة أن تهادل ضد هذا المطلق وبينما كانت تجمع
أفكارها ، راح الزوج فى نوم عميق ، فقد كان متعباً بالفعل .
أراحت الزوجة ابتهاج على سريرها ثم حملت سلة القمامة
وبعد ذلك غسلت الأطباق ثم طهت بعض المكرونة الأسبائيقى
ليجد الزوج افطاره جاهزاً فى الصباح . . .

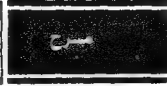
استيقظت (إيرنا دورفيسكيا) ، فى صباح يوم الاثنين
وراحت تنظر عالياً إلى سقف الحجرة باحثة عن إجابة : هل
وجد ذلك الأمل الجميل فى حياتها . انها تذكر بوضوح طعم
الكريمة وموسيقى موزارت وأمواج ديزنترالى التى تلقى بزبدتها
إلى الشاطئ ثم تعود صافية ، مؤكدة أن هذا الأمل الجميل
وجد فى حياتها ولكن ألا من شئء ماضى يدل عليه ؟

تذكرت آثار اقدامه التى انطبعت بالأمل على درجات
السلم فلفضرت من سريرها وفتحت باب شقتها وراحت
تتفحص الدرجات ولم يكن هناك أى أثر ، ليس ثمة آثار اقدام
ولا دهان أبيض ولا شئء من ملقات أعمال الترميمات
لقد مسحت العمة ماشا السلام جيداً وبدت حجرة السلم
مبهجة ولامعة وبدا أن الأمر سيظل على حاله هذا إلى الأبد



وفى المساء عادا إلى موسكو وصعد معها إلى باب شقتها ثم
رفع قبعتها وسأها أتشعرين أنك الآن أفضل ؟ أجابت
(إيرنا) : بالطبع مادام هناك موزارت والبحر وأنت فعل
الانسان ألا يعيش حياته فقط لأبد له أن يستمتع بها .

قبل يديها وهبط السلام بينما كانت (إيرنا) تقف وترقب
آثار اقدامه التى اتخذت شكل حبات القزل الكبيرة على الدرج
أخذ الترو إلى المحطة ومن هناك أخذ الأتوبيس إلى مسكنه ،
فتح الباب ، كانت زوجته تقف فى الصلاة حاملة ابنته ذات
الربيع الواحد ، سألت الزوجة وهى تنظر إليه بعينيها
الدائرتين : خطوة جانبية أخرى ليس كذلك ؟



الانقصار على الضروري من قطع الأثاث ،
وقد يستلزم الأمر تعديل المنظر ليستوعب
الأثاث اللازم .

ويجب على المخرج المسرحي أن يتذكر
دائماً أنه لطلباً كثرت الحركة الحتمية في
المسرحية ، استلزمتم فراغاً كبيراً للتمثيل .
كما عليه أن يضع في اعتباره أن المسرحيات
التي يطلب عليها (الحوار) ، يجب أن يكون
لها متسع كبير على خشبة المسرح يمكن
تغطيته بقطع الأثاث . كما يجب عليه عدم
حشو المسرح بقطع الأثاث في المسرحيات
التي تتضمن أحداثها مياوزات ومعارك ،
ومشاهد جميلة ، وراقصة ، وغيرها .

إن أبسط المناظر تصميماً ، هو المنظر ذو
الجدران الثلاثة المستقيمة (وهي المصدر
والجانبيين) ، أما القباب والزوايا ، فيمكن
إدخالها على المناظر لتزيده تأثيراً ، كما أنه
ينطبق قليلاً تجاه المؤخرة تسهيلات للرؤية .

والمخرج الذكي ، هو الذي يستفيد من
خشبة المسرح إلى أقصى درجة ممكنة ما لم
تكن هناك ضرورة يستلزمها حدث ما في
المسرحية ، فيجب أن تفتح الأبواب إلى
الخارج تجاه الأجنحة ، كما يجب أن تكون
(المفصلات) على الجانب العلوي من
الباب لتوفير حيز أكبر للخروج والدخول ،
وإزالة ظاهرة الباب من الأقطار .

ومن المعروف أن مواقع التواجد تحدد في
تصميم مصمم المناظر حسب رغبة المخرج
ومقتضيات النص المسرحي ، ولا بد من
« تطوير » جميع الفتحات بالمسطحات أو
الستائر المسدلة ، وذلك كي يرى المتفرج من
خلال النافذة أو الباب ، شيئاً يتناسب مع
المشهد التمثيل ، كأن يرى حائط الحجر
المجاورة أو الساء الزرقاء ، أو الأشجار
وما إلى ذلك .

إن للخروج الدارس ، يجب أن يكون على
علم بالطرز المعمارية ، فلكل عصر من
عصور التاريخ ملامحه المميّزة في الزخرفة
والنقش ، يمكن لإعطاء صورة واضحة
للعصر أو يقدم ولو قليل من هذه الملامح .
كما أنه يجب أن تتوافق المناظر المسرحية
مع عصرها ، ويجب أن تتوافق المناظر
المسرحية مع أسلوب إخراج النص .
فالمسرحية الشعرية أو المكتوبة بأثر المنظم
تطلب الفخم من المناظر والحوار الرشيق .
وفي مسرحيات عصر رجوع الملكية ،
يستدعي الأمر الرشيق من الأثاث والمناظر
الإدخالية .

أثر الديكور والملابس على تكوين المخرج المسرحي

عثمان عبد المعطى عثمان

الديكور الذي يترك حرية لخيال المتفرج ،
موجهاً إليه بجو خاص غالباً ما يكون جواً
شاعرياً .

أما مواءمة الديكور القليدية ، فهي
السايسيهات والستائر . وفي أغلب
المسرحيات الكبيرة تستعمل شاسيهات
متغيرة تطوى وتقلب بمهارة ، فتغير شكل
الديكور فجأة أمام أعين النظارة ، الذين
لا يستطيعون رؤية كيف حدث هذا
التغيير .

وينبغي ألا يغيب عن أذهاننا أن من أهم
مبادئ بناء الديكور ، هو تجهيز عناصر
سهلة النقل ، وذات مكانة محدودة ، على أن
يكون وزنها وحجمها منخفضاً لأحد حد
يمكن ، وذلك لمنع ازدحام خشبة المسرح
وتسهيل عملية النقل والتغيير .

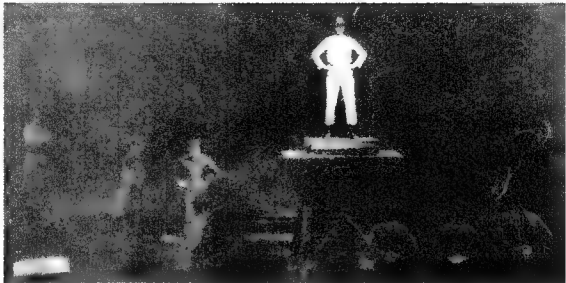
ومهمة مصمم المناظر ، أن يمرض شيئاً
ساراً لعين المتفرج ومتماشياً مع المسرحية
وجوهاً في الوقت الذي ييسره للممثلين
وهيعة التثقيف حركة لا يشوبها أدنى تعقيد .

ومصمم المناظر يبدأ بأن يحدد على الرسم
المساحة التوضيحية لمنطقة التمثيل وذلك
باستعمال الخطوط المتقطعة ، مع تعيين
مواضع الأبواب والنوافذ والسلام والمدفأة
وما إلى ذلك على هذه الخطوط ، وبعد ذلك
يستحسن أن يقدر المساحة التي يشغلها
الأثاث ، إذ قد يفاجأ بعد وضعه بهضر
منطقة التمثيل ، وفي هذه الحالة يجب

الديكور مع الإضاءة والتمثيل
والملاصق ، يكونون الجزء المنظر من
العرض المسرحي وقد قل الاهتمام بالديكور
في أوائل القرن السابع عشر في الكوميدي
والتراجمي ، ولكن عمل العكس زاد
الاهتمام به في المسرحيات التي تستخدم
الآلات والأوبرات منذ أواخر ذلك القرن .
وقد ازدادت أهمية الديكور خلال القرنين
التاليين ، وصار أحد العوامل التي تلهب
الجمهور المسرحي .

إن بعض الآلات التي ورثناها من
الإيطاليين في القرن السادس عشر
ضاغت للمناجات في المسرح ، ومع ذلك
فالمسرحيات التي لا تعتمد على هذه
التأثيرات استمرت تمثل في ديكورات
بدائية - قماش قد يرسم عليه - وأجزاء
الديكور لا تتغير ، وقد استخدمت كثيراً في
مسرحيات لا تناسبها حتى بليت ، وقد
حدث تقابل في أواخر القرن التاسع عشر
مع أنطون الذي أنشأ بعد البارون تيلور
Baron Taylor ديكورات حقيقية ، حتى
في تفاصيلها الدقيقة ، وذلك دون تقليد
مواد الديكور .

وقد حدث على الفور ود فصل مع بول
فور Paul Fort ، ومسرح الفن ونحت تأثير
الحركة الرمزية ، بحث المختصون عن
الديكور الإيماني للدروس جيداً ذلك



آخر يكبره ، ثم يرتفع (وقد يمداد وضعه بعد ذلك) ليكشف عن النظر الآخر (وقد يمكن أن يستخدم مسطحات النظر الخلفى كطهارات للنظر الأمامى) .

ثانيا : يمكن استخدام السشارة (المستمرة) ، وهى عبارة عن مشارة يمكن جرها بسرعة عبر المسرح ، لتشطر عمقه إلى قسمين ، فيصبح من الممكن أن يستمر التمثيل أمامها ، فى الصوت الذى يجرى فيه إعداد المنظر الآخر خلفها .

ثالثا : يمكن تغيير المنظر ، بتبديل أشكال التوافذ ، أو بتحويل المدفأة إلى مدخل والمكس بالمكس .

ودهن المنظر معناه ببساطة ، المبالغة فى الرسم والتلوين ، بطريقة تؤثر سرعة التنفيذ على دقة التفصيل . والاتجاه الطبيعى إلى الانقراض المخطط عند العمل عن قرب لا موجب له تحت تأثير الإضاءة المسرحية .

كما أن المبالغة المفرطة التى تلمسها فى بعض الأعمال المسرحية لا تفيد لأن الإضاءة القوية ، والرؤية بعيدة المدى ، اللتين تلتزمان لهذا الأسلوب لا تتوافران فى أغلب المسارح .

ولا شك أن للأضواء المسرحية الملونة أثر على المنظر ، وفى مقدور المخرج مع منفذ المنظر أن يثير أثر ذلك ، بأن يتم تسليط مجموعة من الأصواء الملونة على المنظر وتتركيب مرشحات من الجيلاتين الملون على مصباح كهربائى ذى قوة عالية ، ولا يتبقى الحكم إطلاقا على تأثير الألوان فى ضوء النهار .

للنظر وكأن المثل بعد وصوله إليها ، موشك على الصعود إلى درجة تليها .

وإذا كان عدد الممثلين فى النص المسرحى قليلين ، يجب على المخرج بالاتفاق مع مصمم المنظر ، أن يصغروا منطقة التمثيل ، خاصة إذا كانت المسرحية تتضمن القليل من الحركة الحسية .

أما المنظر الخارجية فيمثلها عادة سائر خلفية خشبية المسرح ، أو قطاعات . والقطاع عبارة عن شكل تقريبي (كأن يكون خطية أو لأشجار أو لمؤخرة منزل أو صخرة) وما إلى ذلك ، ويصنع من الورق المقوى أو الألاكاج ، بأن يقطع الشكل المطلوب ، ثم يركب على إطار خشبي وهذه القطاعات لا تزيد عن كونها رموز مفننة

إن مهمة المخرج المحافظة على التوافق الفنى للمسرحية ، فمثلا لا يصح أن يتبع المنظر الداخلى المقنع الكامل بتفاصيله الواقعية ، بمنظر آخر لأشجار رمزية وأصغر صناعية جميلة وهكذا وفى حالة عدد المنظر فى المسرحية ، يفضل الاعتماد على الإضاءة ، ما عدا الملحقات الصغيرة ، كالكتب ، والزهريرات ، والصور ، والساعات ، إذ أنها لا تبدو مقنعة من الصالة ، ولهذا يجب استخدام الملحقات الفعلية .

وفى حالة استعمال « الصالونات » بدلا من نظام الستائر لمسرحية متعددة المنظر يصبح أمام المخرج ثلاث طرق عملية لتغيير المنظر هى :-

أولا : يمكن بناء منظر صغير داخل منظر

سما أن الكراسى والنضد الخفيفة والستائر الرقيقة ، لا تتسق مثلا والحياة العادية فى ملهات العصر الإليزابيثى .

ولما كانت عملية تجميع الممثلين وتشكيلهم على خشبة المسرح من اختصاص المخرج لذا يجب عليه أن يحدد أماكن المصائب المسرحية ، والنصبات الثابتة ، والمتنقلة المختلفة الأحجام .

فمثلا : إذا وضع باب شرفة أعلى الوسط ، أصبح لدى المخرج نقطة عظيمة لتتجمع عند الوسط لمن يتسم دخولهم بالأهمية .

وينفس الطريقة تقريبا يمكن معالجة أى مدخل ، فالمنظر الإغريقية أو الرومانية يمكن أن تزود بدرجات معبد . ومنظر العصر الوسيط بسلاسل خشبية ثقيلة ، والمنزل الريفى الحديث بشرفة تعلو على مستوى البهو . أما مطبخ المعلمين ، أو القهى البلدى ، فيكون عبارة عن طابق سفلى يؤدى إلى سلم من الخارج .

وفى المسرحيات الخيالية ، لا ضرورة للتقيد بالواقعية ، إذ يحسن الاتجاه إلى الزخرفة الجمالية . واستعمال الدرجات يتيح مستويات مختلفة فوق خشبة المسرح إلا أنه يجب على المخرج أن يعرف على ارتفاع أطول مثل لديه ، ليتأكد من أنه سيقبى داخل مجال الرؤية ، فلا يتعدى على نظارة الشرفة أو المقاعد الخلفية رؤية رأسه ويندر أن يستلزم الأمر ظهور السلاسل بأكملها ، فيعد درجة أو درجتين ، يجب استعمال منصة تمثل بسطة السلم . على أن تبدو

أما إذا تحدثنا عن دور مصمم الديكور نقول : إن أول واجبات مصمم الديكور هو كيف يعمل بالاشتراك مع المخرج . فإذا كان المخرج ختصا بترجمة النص إلى مناظر وإذا كانت رسالة الممثل هو أن يجعلنا نشعر بالحقيقة الإنسانية والعنسية فيجب على مصمم الديكور أن يترجم النص تصويريا ، وينقل ما يجتره النص من الجو الروحي أو التاريخي إلى شيء منظور . وإذا لمصمم الديكور بعيد رسم الحوادث التاريخية بتركيب جبل ملفت .

ويجب على مصمم الديكور ألا يختلف مع المخرج في أي فكرة من أفكاره ، بل عليه أن يخدمها ويحميها . ويجب على كل من المخرج ، ومصمم ومنفذ المناظر ، أن يتأكدوا أن كل مقترح يستطيع أن يرى كل عناصر الديكور من كل مكان في صالة والبرج ويتأثر به بل وأصل المسرح ، كما لا يجب أن يخفى أي عنصر على أي مشاهد حتى ولو كان يجلس في الأطراف الجانبية .

وعلى المخرج أو مصمم ومنفذ المناظر أن يجلسوا بأنفسهم في الأماكن المتطرفة أثناء البروفات الأخيرة ، حتى يتأكدوا من هذه القاعدة .

إن بعض المخرجين كثيرا ما يترآخون في إعطاء الاهتمام الكافي للعلاقة بين الممثل والديكور ، والأشجار ، والمباني الخ ، وهي مصورة حسب نظرية المنظور .

ومن المستحيل بالطبع ألا يكون هناك خطأ ، فإن الممثل الحى الذى لا تتغير نسب كتلته الجسمية ، عندما يتراجع خطوة إلى الخلف يبدو أكبر حجما بالنسبة للمناظر المرسومة ولكن هذه الأخطاء يمكن أن ترد إلى الحد الأدنى بحيث تتحاشى الأخطاء الجسمية .

وعندما تستعمل في المسرحية عناصر مرسومة وعناصر منحوتة ، يجب أن يتنبه المخرج إلى أن المواد المختلفة لا تؤدى إلى تأثيرات مختلفة - فتفرق المتفرجين في تناقض واضطراب .

ولقد فكر بعض الفنانين في تحقيق ديكورات كاملة طبيعية ، بواسطة العرض السينمائي على المسرح ، وذلك بفضل الجهاز الخاص بعرض الكليشات « الفانسو المسرحى » الذى يدخل في الهجمات الكهربائية المسرحية ، فعل لوحة العمق أو البانوراما تعرض صورة

الديكور ، مع وضع الفانسو المسرحى في الخلف ، ووضع الكليشه بطريقة عكسية ، حتى يظهر على شاشة المنظر بشكل طبيعي ، ولا يظهر عليه صورة أو أشباح للمتلين ، بطريقة « البلاك بروجكشان » في السينما .

وفي مسرح مونت كارلو أثبتت طريقة أخرى لنظام الديكورات المعروضة سينمائيا واستغلت هذه الطريقة لمدة سنوات أدت إلى نتائج مرضية . وتتلخص تلك الطريقة في عرض الديكور على شاشة العرض التى يوضع حولها عناصر ديكور أخرى حقيقية وبسيطة .

والأجيال الحديثة في تصميم المناظر المسرحية ، هو التبسيط الفنى في تأثيرات تصويرية ، وفي اختيار العناصر التى تكون الديكور . إن مصممين يفضلون اليوم اللوحة التفسيرية الذكية على الصورة الفوتوغرافية . إنهم يتجهون إلى التأثير ، ويصرون الوصف ، ويلجأون إلى التخيل لا النقل ، وهم يعبرون عن الكل بالجزء : شجرة في مكان غابة وعمود في مكان معبد .

يقول الأستاذ عبد الفتاح البيل في مجلة المسرح العدد ٣١ :

« الديكور المسرحى هو الإطار التشكيل الذى يعيش فيه النص الدرامى ، والذى يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب . ويشترط ألا يتعارض للذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحى . وأسلوب الإخراج بشكل وحدة فنية متكاملة ولذا يجب أن يتمشى الديكور المسرحى شكلا ، ومضمونا ، مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء ، وإضاءة ، وملابس ، وأسلوب إخراج ، بحيث يخرج العرض خادما لروح النص ومضمونه الدرامى » .

وتقول مهندسة الديكور « لطيفة صالح » في نفس العدد من مجلة المسرح :

« إن مفهومى للديكور ، هو إيجاد البيئة المناسبة للموضوع المسرحى الذى يضعه المؤلف ، ومن خلال رؤية المخرج ، ورؤية مهندس الديكور ، توضع الخطوط الأولى لهذه البيئة التى سيتحرك بداخلها الممثلون ، والتي قد تكون واقعية ، وقد تكون أيضا تخيلية ، توحى بالفكرة الفلسفية التى أثارها المؤلف » .

كما تعتبر الملابس عنصرا أساسيا من عناصر التشكيل المسرحى . ويجب أن

تتطابق الملابس المصممة ، مع مركز الشخصية الاجتماعية .

وعلى المخرج الملتق ، القادر على الملاحظة ، أن يعمل الملابس تحمّل الآثار التى تكشف عن الوضع العادى للشخصية المسرحية ، من حيث إظهار لبسها خاصة إذا كانت الشخصية المسرحية من شخصيات العمال أو الموظفين . ولقد حرص « أندريه أنطوان » على أن يحمل سرول موظف المكتب ، تلك الانتفاخات عند ركبتيه ، ولحسان الكم الأيمن ، الذى يكشف عن مهنته » .

وإذا كان المطلوب من المخرج السعى إلى إظهار التناسب مع المركز الاجتماعى في الملابس ، فيبقى عليه السعى إلى التوافق في اختيار الألوان ، وكذلك في طريقة التفصيل والتنفيذ . ويجب أن تمشي الألوان العامة للملابس مع الديكور وتصميماته وألوانه .

وفي الأساطير المجردة والمسرحيات الرمزية ، تكون أثار الملابس التى يبحث عنها المخرج في التشكيل المسرحى أثارا جمالية أو فكرية ، تحمل مضامين رمزيات الشخصيات المسرحية . لذا يكون توافق الألوان والأشكال والأحجام في هذه الحالة راجعا واختلاف الألوان ونقص الوحدة ضارا .

ولكل عصر ملابسه الخاصة به ، وطريقة تنفيذ على المسرح خاصة به . فمثلا : كان الممثلون في المسرح الإغريق بأدوارهم لابسين الملابس المميزة لكل فئة من الناس فالملوك يظهرون بالتيجان والملابس القرمزية ، وهرقل مثلا يلبس جلد أسد ويقبض على عصا غليظة ، والشيوخ والكهنة والملابس البيضاء ، والبائسون بلباس الرثة المزقة والعجائز يتميزون باستعمال المكاز والصفا .

وعلاوة على أن الملابس كانت تختلف باختلاف شخصيات مرتديها ، إلا أنها كانت ذات ألوان لجذب أنظار الجماهير . ولكن يظهر الممثلون بوضوح على المسرح ، كانوا يلبسون أحذية لها كعب عال من الخشب . ولباس ففشاخ يعطو وشاح وضغطه للرأس ، وكان استعمال قناع « البوق » أول المؤثرات الصوتية التى أمكن الحصول عليها .

أما في المسرح الرومانى ، فقد كان الممثلون يلبسون في المسرحيات التراجيدية

حلا طويلة تجر أنفائها على المسرح ، وفي المسرحيات الكوميدية كانوا يلبسون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية ، كما كانوا يميزون ممثل أدوار العجائز بما يرتدونه من ملابس يفضاه ، وما يضعونه على رؤسهم من شعور يفضاه مستعارة ، وكانوا يميزون الشبان بملابس قمرزية وشعر أسود ، أما الميبد فكان شعرهم أحر اللون .

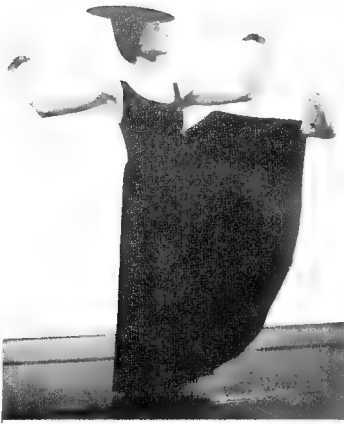
ومن المعلوم أن الملابس المسرحية ليست نوعا من الزخارف الإضافية في المسرحيات فحسب ، بل إنها أيضا عنصرا أساسيا من عناصر المسرحية ذاتها ، فإنها تعتبر جزءا من الديكور بوصفها مناظر حية ، أو أنها بناء معماري .

كما أن للملابس قيمة عظيمة على زيادة إيضاح حركات الممثل وتمييزاته ، ولهذا فإن الملابس تأتي في المرتبة الثانية ، من حيث الأهمية بعد الممثل الذي هو في الحقيقة الترجمة الفعلية لأعمال المخرج ، وذلك لأنها بدورها تترجم وتعبر عن طبيعته وخلقه وحركاته ، وكذلك عن أعرافه واتجاهاته .

ولما كانت الملابس بوصفها وسيلة من الوسائل التي يستعين بها المخرج ، فإن لها في حد ذاتها إمكانات تعبيرية عظيمة ، فهي التي تشكل اللغة والتعبير المسرحي وتعطيها صفات خاصة ، وفي أغلب الأحيان تعينها وتحدداهما تمام التحديد .

ومهمة مصمم الملابس تحديد مظهر الممثل ، مع مراعات الظروف النفسية والدرامية الخاصة بالنظر المسرحي . ولما كان المخرج مسئولاً عن وحدة وأصالة الأسلوب في المسرحية التي يفرجها ، فإنه هو الذي يتعين عليه أن يقرر أو يوصي بقدر الاستطاعة بالدور الذي يقوم بتجديده مصمم الملابس أو منفذها ، لأنه مهما أذن من الإلهام الفني ليس مكلفا بتبني المسرحية وروايتها ، فدر ما هي مسئولة المخرج .

أما من ناحية قيمة الملابس من وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية ، فيقول في ذلك تايروف Tairov : « إن الملابس هي الجلد الثاني للممثل ، ومن هنا جرت العادة على اتخاذها كائن حي متحرك على خشبة المسرح ، تساهم في وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية في النص المسرحي » . والملابس المسرحية تساهم في وصف أشخاص المسرحية ، ففى عهود رجال الكوميديا كانت الملابس تكشف لنا



للملابس تأثير كبير في المسرح

الكائنات الحية التي تظهر على المسرح كما ساعدت على إبراز فكرة المؤلف » .

وللملابس أهمية كبيرة ، فهي تساعد الممثل على أن يتقمص الشخصية التي يمثلها بجانب أنها تميزه وتبين لنا شخصيته وتؤكدها .

وهناك مواصفات وإيجابيات يجب أن تتوفر في مصمم الملابس والأزياء المسرحية منها : أنه يجب عليه أن يعرف ويدرس تطور الموضة في مختلف العصور ، وكيف يتغير من أزياء عصر بذاته الشكل الذي يظهر جليا في المسرح ، ويبحث ما يتفق والوقت الحديث وعصر ظهور المسرحية . فهو يخلق ويصنع الملابس لشخص معين ، وفي ظروف معينة ليقدمه للأناس يعيشون في زمان ومكان معينين .

كما يجب عليه أن يراعي عند تصميمه ما في جسم الممثل من نقص أو عيب ، مع مراعاة إظهار ما فيه من عاسن ، تتفق وطبيعة النص المسرحي وشخصه ، ومن ثم فهو لا يستطيع تصميم الملابس قبل معرفة الشخص « الممثل » الذي سيرتديها . . . وعليه أن يضع في اعتباره أن الملابس التي يرتديها الممثل في موقف دراسي مؤلم لا بد أن تختلف عن الملابس التي

الأشخاص وتجعلنا نتعرف عليهم من النظرة الأولى .

وأحيانا نجد عنصرا من عناصر الملابس له الأولوية في الأهمية بالنسبة لموضوع المسرحية كما هو الحال في مسرحية « الخطاء الأحرار » تأليف : هاتركريسيان أندرسون ، والتي أعدها للمسرح : هاتنز جوزيف سميث .

وفي أحيان أخرى نجد للملابس معنى رمزيا كحذاء الممثل (شارلي شابلين) الذي طهاه عندما كان جائعا ، والتهمة ، وذلك في فيلمه « البحث عن الذهب » .

ولما كانت الملابس عنصرا جوهريا في الفن والتكوين المسرحي ، فإن المخرج الذي لا يتعاون مع مصمم وينفذ الملابس والأزياء كما يتعاون مع مهندس الديكور ، ومهندس الصوت ، ومؤلف الموسيقى ، فإنه ليس فنانا كاملا ، وليس عمله من الفن في شيء .

يقول جون جورج أوريسل Jean George Auril : « لقد تطورت الملابس فأصبحت ثروة تشكيلية بالضوء والحركة ، ولذلك أصبحت قوة دافعة ودخلت في النطاق العمل المسرحي لتوضيح صفات



وأن يرمى إلى تحقيق هدف التوفيق بين الحياة والحركة التمثيلية وإلى التوفيق بين العصر والوسط في البلد الذي يشير إليه موضوع المسرحية . وقد تكون الملابس الشخصية صفات مختلفة كل الاختلاف في عصر من العصور ، حسب اختلاف المواقف من دارماتيكية أو كوميدية أو غرامية . وكل هذا يجب أن يساعد على تصوير المسرحية تصويراً دقيقاً دون تردد ، ودون إظهار ما لا فائدة منه . لأن كل ما ليس له ضرورة في المسرح يصبح ضاراً به ، ذلك لأنه يحول انتباه المتفرج عن سياق موضوع المسرحية . ومن هنا وجب على المخرج الفنان أن يحرف معرفة دقيقة وظيفة كل جزء من أجزاء الملابس ، لأنه إذا كانت الملابس في مجموعها تبدو أنيقة ومؤثرة ومتفقة مع الشخصية والموضوع ، فعلى ذلك أن كل ما هناك تدب فيه الحياة ، فمن المعلوم أن كل عنصر في المسرح يستعمل بشيء من اللقو السليم ، يساعد مساعدة فعالة على إبراز روح أي عصر من العصور .

والملابس تدل على الحالة النفسية ، فكل إنسان منا يستطيع بفضل الملابس إخفاء شخصيته وعاداته وأوقافه وبنائه ، وما فعله ، وما يجب أن يفعله ، ولهذا وجب أن تكون الملابس في المسرحية لها دلالتها النفسية في اظهار الشخصية ... فإذا خرجت شخصية ما من المسرح دون أن تقول كلمة واحدة ، ودون أن تفهم منها شيئاً ، ففي هذه الحالة تكون الملابس قد فشلت ، ويكون صانها لم يقم بواجبه . وإذاً فليس المطلوب من الملابس أن تكون جميلة أو قبيحة ، ولكن المطلوب منها أن تتفق مع الشخصية وتظهرها وتبين غيراتها .

ومن هنا يجب على كل مخرج ألا كان ، أن ينظر إلى الملابس بوصفها عنصراً دراماتيكياً هاماً يساعد على إبراز الموضوع والشخصيات .

وأمم مصمم الملابس فمهمته تقديم الملابس التي تتفق مع الطابع والمميزات . ولما كانت الملابس تستعمل في ظروف الحياة العادية ، فإنها تتطلب من المصمم حرية أكبر في وضع طرازاتها وتصميماتها .

والملابس في المسرح ليست عنصراً قائماً بذاته ، بل يجب أن ننظر إليها من ناحية علاقتها بالإخراج ، وأسلوبه ، الذي قد تزيد في رونقه أو تحط من قيمته ، وهي تظهر حركات واستعدادات الممثلين حسب

وما يجب ذكره أن الملابس تشير إلى لابسها ، وتوفر عبارات إيضاحية طويلة الحوار كما تنق في بعض مراحل العرض .

صحيح أن الملابس لها تاريخها الخاص من جهة الفن والصناعة ، ولكن هذا التاريخ يسير جنباً إلى جنب ، وفي علاقة وثيقة مع تاريخ فن العمارة ، وهندسة البناء والرسم والديانات ، والسياسة ، ولا نريد بذلك أن نقول إن مصمم الملابس يجب أن يتمسك بالواقعية كل التمسك ، اللهم إلا في بعض الحالات التي يكون فيها مثل هذا الأمر مظلوماً لأن العمل المسرحي ليس هندسة معمارية ولا تنميقاً علمياً ، بل يجب أن يكون توفيقاً بين الحياة والحركة التمثيلية .

ومن هنا وجب على كل من مصمم الملابس وممثلها ، ومخرج المسرحية بالدرجة الأولى أن يعلموا أن عملهم لا بد

يرتديها الممثل في موقف درامي ، كما وصف العشق والغرام ... وهكذا . ورغبة في إظهار كفاية الممثل وتحقيق نوايا المخرج من الناحية النفسية ، يستطيع مصمم الأزياء إدخال جميع العناصر التي في متناول يده حتى يظهر الممثل في أجمل وأوفق صورة للشخصية التي يمثلها على المسرح .

إذاً فاختيار الملابس المسرحية يجري على قواعد حسب مبادئ تختلف كثيراً عن القواعد التي اصطلح عليها الناس في اختيار الملابس في الحياة العادية .

ومن اللازم في مقدور الملابس إرضاء العين البشرية بعد أداء دورها في تقديم شخصية الممثل على المسرح . ومن الخطورة أن نجد في ملابس الممثلين والممثلات - مهما كانت متقنة الصنع - تناقض لا يتفق مع المواقف التمثيلية أو مع سياق الحوادث .

تعبيرهم وسلوكهم ، فهي لها أهميتها في إظهار انسجام الصورة في الإطار المسرحي ، كما أنها تتخذ أشكالاً مختلفة حسب الأضواء المختلفة .

ولما كان المسرح قد أصبح فضاء كبيراً ، فقد أصبح فيه كل شيء ممكناً ومحرراً وتظهر فيه الحياة بكل ما فيها من مظاهر وحركة مستمرة . لذا رأينا « ماكس رينهاردت » Max Reinhardt يضع على المسرح بساطاً أخضر ، للتعبير به عن سهل من السهول كما كان يعمل كل ما في وسعه على أن يكون كل ما تقع عليه العين مثلاً للحياة ، من مختلف المناظر ، كالحداائق الغناء ، والغابات الكثيفة ، والمصور المختلفة والقصور الفخمة إلى غير ذلك . . . وكانت الأنوار الكاشفة التي يستعملها تال بالمعجائب فكانت تظهر ما يشبه النجوم الالعة أو القمر الساطع إلى غير ذلك .

وبالجملة ، فإن فن « رينهاردت » كان يتخذ له مظهراً من مظاهر الكلاسيكية الجديدة دون أن يفقد شيئاً من قوته وانسجامه ، وكان النظارة يتبعون مسرحياته سواء منها كوميديات شكسبير وتراجيدياته ، أو قصص بوشنر ، أو أية

قصة أخرى تشتهر في عصره وهم في متهى الغبطة والسور .

وكانت الملابس في هذه الصورة الحية التي كان يفرجها « ماكس رينهاردت » على المسرح مصنوعة خاصة للممثلين ، بحيث تتفق مع حركاتهم وشخصيتهم التعبيرية .

كما أن تفصيل وطريقة لبسها ، وطريقة وضع المعطف فوق إحدى الكتفين ، كانت جزءاً مكملًا لهذا المنظر الساحر .

وكانت الألوان مبهجة تسر الخاطر وقوية ، سواء فيما يختص بممثل أدوار المضحكين أو المصوم . كما كان يضع على ملابس السيدات الفانيات ألواناً شاعرية ، كما كان يلبس الخونة ملابس باعثة غيرة . وكان عما بلغت النظر فيها هو اللون لا الزخرف ، وكذلك الحال بالنسبة للمناظر ، فقد كان شأنها شأن الملابس لرسموعة بيد ثابتة وبإسجام كبيرة تسمح للمتفرجين الجالسين في آخر الصفوف برؤيتها .

إن المخرج المتكامل الرؤية ، هو الذي يحدد مع مصمم الملابس شكل الملابس وخاماتها ، وزخارفها ، وألوانها ، بحيث تتوافق وتتجانس مع لون الديكور والمناظر والإضاءة المسرحية ، بل مع العقود

والقفازات وجميع الإكسسوارات الخاصة بالمنظر المسرحي أو إكسسوارات الممثل الشخصية . فالمرح إذا ما يعط لكل هذا أهمية ، وإذا ما يبدق في كل شيء حتى في أصغر التفاصيل ، فلن يقدم عرضاً مسرحياً ناجحاً جدير بمشاهدته ملايين الناس وعشرات القاد .

يقول شارلي شابليان لمثليه : « فكروا في المنظر الذي تمثلون فيه ، وليس لما تبدونه من حركات بالأيدي أو بالأرجل أية قيمة ، فإنكم إذا فكرتم بكتبتكم في المنظر واندمجتم فإن الحركات ستأتى طبيعية من نفسها » .

ويقول جينو . س : سنساق في كتاب « الموضات والأزياء » إن مصمم الملابس يجب أن يتيق ماثلة أمام عينيه ما سيسترهه الماكياج وتأثر الإضاءة وبميزات الشخصية سواء منها الجسمية أو النفسية على الملابس والأزياء . وذلك قبل أن يبدأ في عمله كما يجب عليه أن يعيش موضوع العمل الفني ، وأن يعيش مختلف أطواره وحركاته . وكما أن الممثل بين يدي المخرج كالصليصال بين يدي الناقل ، فهكذا يجب أن يكون شأن مصمم الأزياء الذي يتحتم عليه أن يحور ويدل ، ويجهل من المثل مخلوقاً كما يشاء له الخيال : مخلوقاً وليس مانيكاناً » .

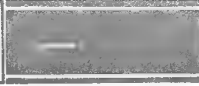
وهذا هو في رأي الشيء الذي يميز ما في مهنتنا من فن .

وتعتبر ملامحة الثوب للشخصية أهم من ملامحته للحقيقة ، فمن الممكن تمثيل مسرحية « ترويض النمرة » في ثياب عصرية دون حدوث أية إساءة تذكر للنص ، ولكن الباس « بئروكيو » ملابس ذات ألوان هفافة ومزخرفات أنثوية بغض النظر عن الحقبة المتأخرة ، قد يؤدي إلى القضاء على المسرحية كعمل متكامل .

ولا تستطيع القواعد والوصفات أن تحل محل الذوق والحكمة عند وضع الملابس التي تنكس ملامح الشخصيات . وقد تجلدى المعرفة بالمعاني الرمزية للألوان ، ولكن ما أكثر المحاققات التي يرتكبها المصممون عندما يتبعون حرفياً تلك التقاليد المقرطة التبسيط التي تخصص اللون البفسجي للملوك ، والأزرق الفاتح للطهارة ، والأحمر للفتوة . ويتنبهى مصمم الملابس مثله في ذلك مثل مصمم المناظر ألا ينسى في اللون مسألة النسبية وأن للملابس الأخرى والمناظر والإضاءة والملاحقات تأثيراتها الخاصة

تتفق الملابس على تكوين حركة للممثل أو التمثيل





بيننا الرعب الموتى الأحياء

د. جمال عبد الناصر



قصب السكر بايق ، ولهذا فقد ارتبط الزومبيون في الأدب الشعبي بمسارسة الطقوس الدونية ، والودونية عقيدة وثنية ترجع في الأصل إلى مصادر مختلفة منها منطقة غرب أفريقيا حيث قدم عمارسوا تلك العقيدة وخلطوها بالكاثوليكية وهي الديانة الرسمية في هايتي ، ومنها علوم السحر المأخوذة من مجلدات الشعرة الفرنسية التي ترجع إلى القرن الثامن عشر . ومن أهم طقوسها استحضار الألهة الدونية بالطبول والرقص والأضحيان ، وغالباً ما تنتهي هذه الطقوس بفشحة وتلبيس أحد المشاركين في تلك الشعائر . ولقد جلب رقيق أفريقيا معهم روح الودونية إلى هايتي ، وكان معظمهم من مناطق غرب أفريقيا المتحدة باللفظة الـ يوروبية (Yoruba)

حيث كانت القبائل الزنجية التي تقطن في ساحل أفريقيا الغربي وبخاصة بين داهومي والنيجر أكثر شعوب أفريقيا اعتقاداً في دخول الألهة الودونيين إلى أجساد البشر ، فكان ذلك حدثاً اعتيادياً يقع في أي وقت بلا مقدمات مع أي إنسان فيشعر بعالة من الحذر فيحاط فيها النور بالظلام بالرعب ، وتتصاعد في الجسد قوة دفع خفية تصل إلى الجسم كالتصوير كالتعليق ثم تجرى في الشرايين فتتشبى الروح ثم ينفق الإنسان على سعادة فياضه .

ويعتقد عبدة الودونية أن ألهتهم لا تدخل الأجساد حتى تحلوا تماماً من أرواحها ، فالروح كما يعتقدون - لها ملاكان غيران - ملاك صغير وهو الضمير وملاك أكبر وهو الروح ذاتها التي عادة ما يجلب عليها الآلهة ، ويجحدون أن يترك الآلهة الجسد تعود الروح إلى مكانها وإن كانت هذه العملية تتطلب أحياناً مصونة أحد الكهنة ورضاه ، فإذا رفض تقديم يد العون تاهت الروح ووقعت في أبنائ شريعة وصار الجسد الحادى زومبيا ، فالزومبيون ملهم إلا جيف بلا أرواح كان لزاماً إذن أن يتوافر مكان ملائم للروح المائتة حتى ترد إلى جسدها ، كما أن التهر مثل في العقيدة السودونية إلى حين أن يستحضرها الكاهن ويضعها في إناء مقدس لتستعصر روح أسلاف عائلة ما وتقرب عليها وصايتها بالصنع والإرشاد . إلا أن معبرها النهائي يتوقف على الكاهن القائم على القداس فإن كان سويها أعانها وإن كان بغيا ضلها ليستخدم جسدها لأغراض الدنية . والقلعة من الكهنة الودونيين سررة فجرة فغالبيتهم يستخدمون في فعل الخير

المعتقدون في الملعب الودوني (Voodoo) اسم أن أجسادهم تلخها قوى قوطيكية قتيصها من غير أن يستبدلوا القدره على الكلام وحرية الإرادة .

وتواجد الزومبيون بشكل عام في جزيرة الهند الغربية المعروفة باسم هايتي ولرأهم انتشروا أيضاً في أقال الأمازون والشرق الأقصى وأوروبا . والزومبي مامو إلا جثة أعيدت إلى الحياة بالشعرة لتؤدي بعض المهام البسيطة والرتية لأصحاب مزارع

هناك من الموق الأحياء من يتحولون بلا تهمان بين صفحات الأدب والأساطير ، تدفعهم قوة عدائية لإخلاق الضرر بالإنسانية مثل مصاصي الدماء ، يستمدون بقاءهم من الأحياء ليحلوا عليهم في النهاية ويرثون الأرض ومن عليها . ولكن هناك بينهم العبيد الذين يرتضون بغريزتهم - تماماً مثل الحيوانات - بمجرد البقاء لا لا يتوقف لديهم من إرادة مستقلة وهؤلاء هم الزومبيون (Zombies) أي الموق السكين يزعم

ويتدبرون على فنون السحر لمواجهة شروره ، ولكن منهم من تنزلت لسماء فيتصيد الزومبيين ويسخرهم لحملته . هذا إلى جانب دافنى الثائر والثراء ، فلماذا أحب الساحر الشرير فتاة ورفضته راح يستخلم التعاون حتى يمرض وتموت فيعذبها في قبرها ويحرقها إلى زومبية تتبع أمورها الممتدة ، وإذا كان في حاجة إلى المال اختار من بين الملوك عمال سخرة لأصحاب المزارع بالبلدة .

ولعلنا نتساءل هنا كيف تنسى للساحر أن يحصل الموت إلى كائنات زومبية ؟ يقول البعض أنه كان يتخطى جواده عند حلول الظلام ، لكنه برأى نسيه الليل ويتجه إلى منزل ضخمته التي ترقد على فراش الموت ، ويقتص روحها من قلب الباب ثم يضعها في زجاجة يسدها بقلية . وتموت الضحية في الحال وتوارى الشراب فيذهب الساحر بصحبة أهوان إلى القبر ويفتتحه بعد أن يسترضى سيد الملوك وله الأضرحة وينادي الضحية بأسمها فيستجيب الجسد الحار فيقرر الزجاجة تحت أنف الجثة لتنب فيها الحياة فيقيدها ويسحبها إلى الخارج بعد أن يزيل أنباضه آثار التنفس على حرمه القفرة . ويسير الساحر بالضحية من أمام منزلها ليتأكد من أنها لا تعرف عليه ولن تعود إليه وفي بيته أو في أحد المعابد الودينية يعطيها شرباً خفياً .

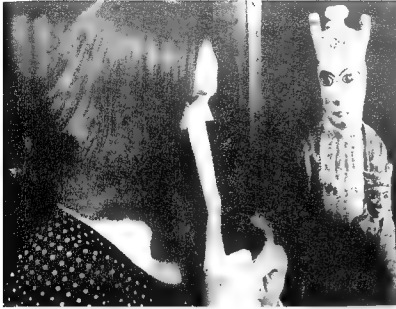
ويستشهد كثير من الكتاب ببعض زومبية شخصيات حقيقية ، فيحدثنا (الفريد ميترو) في « اللذبة الودونى » هابيت ، عن فتاتين زومبيتين أقسم الناس أنهم رأوا الأولى تجوب الطرقات بعد وفاتها بسنوات أما الثانية فراحلت تلحق الضرر بجيرانها الذين دفنوها بعد موتها . ويقص علينا الأثروبولوجى « فرانسيس كنسلى » كتاب « اللا مريثون » حكاية قس وجد زومبيا تاتول كويما من الملة الملح - وكان الملح بمثابة الدم الذى يعيد للزومبي وعيه ويحمله يقدم عن قتل من كان سقواً - وكان مأساة - لكشف عن اسمه وعائلته وتعرف على من سخره ولكن الساحر قتله . ويسرد (وليام سيورك) في كتابه « جزيرة السحر » حادثة غريبة عن مجموعة من الزومبيين كانوا يعملون غداة ساحر فأعظمهم زوجة ذات يوم يسكنها ملحا فأقالوا من غشية موتهم وهرولوا على الفور إلى القبور ليقتلوا أنفسهم فتحولوا إلى جيف صفراء . ولقد شارك (سيورك) نفسه في العديد من الطقوس الودينية وأكل لحوم البشر وقابل بالفعل بل

وتحلت مع زومبي . وحلت الكاتبة (زورا هرستون) حله وتوقفت عليه عندما التقت صورة لفئة زومبية كانت تدعى (فيليشيا فيلكس متور) توفت إثر مرض مفاجيء ثم سويت بعد سنوات طويلة تسكن عاوية أمام مزرعة أحيها الذى تعرف عليها هو وزوجها . كما روت (هرستون) قصة فتاة زومبية أخرى عثر عليها بعد موتها بخمسة أعوام ، وتم فحص قبرها فلم يكن هناك أثر لجثتها التي أعادها الساحر إلى الحياة زومبية ثم مات فلأخذها زوجها إلى قس ، واستطاع أهل الفتاة تحريرها من هابيت إلى دير بفرنسا . ولقد أشيع عن رئيس هابيت السابق أنه هدد باستخدام الأساليب الودينية مع أعدائه أو معارضيه الذين انصاعوا له خوفاً من أن يعلمهم زومبيين ، كما نشر قبل ثقله السلطة عدداً من المقالات حول الملذبة الودونى الذى برع في أصوله الأسطورية ودوافعه السيكلوجية ، واختار من بين حرسه المخصوصى شرسنة من السحرة ، ومنذ ثمانية يتناوب الحفراء الحفدة على قبره خشية أن يؤذيه السحرة أو يعللوا من جسده زومبية هابيتا .

ولكن هل هذا ممكن ؟ هناك زومبيون حقيقيون ؟ ربما صحت علينا الإجابة رغم تأكيد بعض الناس بوجود مثل تلك الكائنات فهناك مرض الجملدة أو الأخلاء التشنجى الذى له نفس أعراض الموت فهل خذع ذلك الأطباء فصرخوا بدفن من هم أسوأ ؟ سينكر الأطباء هذا بالطبع ولكنهم ليسوا معصومين من الخطأ ، فكثيراً ما نسمع عن أخطاء طبية جسيمة . وربما كان هناك أحد الأسباب التي نغصت على الكاتب الأمريكى الشهير (إدجار آلان پسر) عيشه ، فلقد أروى (پسر) أن يتأكد الطبيب الذى يفحصه إذا ما ألم به حادث أنه قد مات بالفعل قبل أن يعلن ذلك على الملأ . ترى هل تمكن سحرة هابيت من التموه بمظاهر الموت لضحاياهم حتى يتم دفنهم ثم يعيدون إلى الحياة من جديد بعد أن يعطوهم عقاراً من الأعشاب أو المواد الخدرة ؟ لم ترى أن الزومبيين ما هم إلا أفراد متخلفون عقلياً حاول ذووهم أن يحفظوا أمرهم عن الناس فأشاعوا موتهم ؟ ولكن لماذا رد من سجلات الوفيات ؟ هل موظفو هابيت فاسدون ومرتشون خد التزيير في الأوراق الرسمية ؟ إن المادة ٢٤٦ في قانون العقوبات في هابيت تنص على أن كل من استخلم عقاراً بغشيه التموه بمظاهر

الموت مما يؤدى إلى دفن المجنى عليه كالميت .

وتساؤلنا هنا حقيقة أومامية الزومبيين تتوقف عند حدود أفلام السينما ، حيث تجلس هناك في الظلام الخالك ، وتتطلع في وجع اليوم وهم يبين من رقادهم ويسرون بخطف ثابتة متطلعين إلى الإمام بأبصار لا ترى وأبداً متجمدة وحركة آلية . ولعل فيلم « الزومبية » البيضاء ، الذى أنتجه وأخرجه الأخوة « هالبرين » في عام ١٩٣٢ أول محاولة جادة لتقديمهم على الشاشة . وقصة ذلك الفيلم الذى لمع في قاعات هوليوود (بيل لو جوردى) تشبه بآله « الجمال الثائم » بأمرها المخدرة ومستعصر الأرواح الشرير والساحر الطيب ، وتدور حول مثل الحب إذ يتنافس صاحب مزارع شامسة مع ساحر ودون في حب فتاة عظميرة لوطف صغير ، ما يضطر الساحر أن يحول منافسه إلى زومبي يسترد إرادته فيقتل الساحر ويحول السحر من القفلة لتزجج عظميها . وبعد ثلاث سنوات يكرر الأخوة (هالبرين) نفس التجربة بفيلم « ثورة الزومبيون » ويفشلوا رغم أن فكرة الفيلم - عن الجنين الشهود الذى يهتزون من جديد ليشاركوا في جيش فرنسا في الحرب العالمية الأولى - تستغل مرتين في فيلمين إيطاليين تم إنتاجهما في الستينات وهما « قبور الملوك العميان » و« عصفرة السور العميان » ، والفيلم الذى صار نموذجاً عن « لقد سرت مع زومبي » ، والذى أخرجه (جاك تويتز) عام ١٩٤٣ . والفيلم يحكى عن أحد أثرياء هابيت يلجأ إلى عمة شابة لترعى زوجته المرضية التي كانت ضحية لمرض مجهول جعلها تتصلب وتعجز عن التفكير أو الحديث عما يقع أهل الجزيرة أنها أسرة زومبية لا ناص من عرضها على أحد الكهنة الودينيين . وفيلم يعد آخر تألق فيه (لوجوردى) وكان اسمه « الرجل الدودي » (١٩٤٤) - راح فيه البطل بمخلفات الثغرات ليقطر أرواحهم في جسد زوجته الميتة - انتقل الزومبيين إلى عوالم الخيال ليقصوا أشكالاً مختلفة من خلال القوة الدرية مثلا كما هو الحال في فيلم « المخلوق ذو المخ لى لى » (١٩٥٥) . وتحولوا من تلك اللحظة إلى رموز سياسية خاصة بعد أن ربط المخرجون بينهم وبين عمليات غسل المخ الأدمى التي اجتاحت أفلام أواخر الخمسينات والستينات وأوائل السبعينات ويتضح ذلك من خلال فيلمي « المرشح



(١٩٦٢) للمخرج (جون فرانكنهاير) ،
و طاعون الزومبيين ، التي أنتجته شركة
(يونيفرسال) عام ١٩٦٦ . وأل عام
١٩٦٨ تشهد السينما العالمية أعظم أفلام
الزومبيين ليلة لفرق الأحياء ، التي أعرضه
(جورج روميرو) وحاول إنتاج إيطاليا
إسباني مشترك تقليده عام ١٩٧٤ دون
جداوى . ولقد تمكن (روميرو) من خلال
الشخصيات الزومبية التي عادت إلى الحياة
بعد تعرضها للإشعاعات والتلوث مما دفعها
لسفك دماء الأحياء في رأس أن يرمز إلى سوء
استخدام الإنسان لطاقتها الكامنة ، فلبور
الشرقي داخله تروعد بالدمار . ففي أحد
مناظر الفيلم يبلع طفل صغير والديه
ويلتهمهما ، وتبع (روميرو) الفيلم بأخر
عام ١٩٧٩ حين اتخذ من متجر كبير مسرحا
لأحداثه الدموية وكان ذلك فيلم « فجر
الموت » ، الذي لحقه في نفس العام « أكلة
لحم الزومبيين » وهو فيلم من إخراج
(لوسيو لولشي) الإيطالي ، الذي يبدو كما
لو كان بداية لسلسلة من الأفلام الزومبية .
ففيه يجري باحث بعض التجارب الغامضة
باحدى جزر المحيط الهادى فيضاجاً بالقبور
وهي تغتر أنفواها وتقلد صوتها .

والى جانب الزومبي هناك عضو آخر في
نادى الموت الأحياء وأخيه به المومياء التي
تختلف عنه جذريا . فأسلوبها قد توقفت
موقتا ، لم يزمع أحد أنه رأى مومياء تتحرك
في الواقع ، كما أن المومياء تؤثر البقاء في
قبورها وتلارس أنشطتها العلوانية من خلال
لعناتها . وللعنة التي نعرفها جميعا هي تلك
المتعلقة بمقبرة توت عنخ آمون التي اكتشفها
بعثة بقيادة (هوارد كادوسر) وز لورد
كانزافون) في عام ١٩٢٢ وعرضت كنوزها
ومومياء الملك الصلى للجمهور . فكل من
زار رأتى للملك في ذلك العام أصيب ببنكة
أو فاجمة أو مأساة . ولكن لا يشق علينا أن
نعمزوا الكوارث الطبيعية إلى أمور فوق
طبيعية ، كما أن لعنة المصريين حتى تؤثر
فمن تسقط عليهم إذا ما اعتقدوا ذلك .

ومن المؤكد أن القدماء المصريين قد اعتقدوا
في السحر وحرصوا على حماية موتاهم
وأرواحهم . وكانت عملية التحنيط بالنسبة
لموتاهم بمثابة الطقوس التي يبتذل الآله
(أوزيريس) من جسدهم ، فجسد
(أوزيريس) استقبل روحه من خلال
عملية التحنيط التي قامت بها زوجته
(إيزيس) التي كانت أخيه أيضا - فساد
كفاحى الموت ، بعد قتله على يد أخيه

أخري من الحجر للحفاظ عليها ، كما كانت
تُنقش عليها من الداخل والخارج صور
للآله والرموز السحرية ، ونصوص من
كتاب الموتى وكانت الأدوات المنزلية
والأحذية والتعويذات توضع من حول
المومياء .

ولقد اكتشفت المومياءات في بلدان
أخرى غير مصر ، ففي دورست بإنجلترا تم
العثور على قطعة مخططة في أطلال محل
منهار . وأحيانا تكون عملية التحنيط
طبيعية ، ففي مدينتى بومبي وهيركولانيوم
بإيطاليا حفظت المصخور بعض أجساد
الناس لمدة طويلة بعد الإبادة الكاملة التي
تعرضت لها المدينتان القديتان ، كما حفظت
العوامل الطبيعية الجثث في كثير من أنحاء
العالم وخاصة في الكهوف ذات الصخور
الكهربية ، ولا زالت جثث الموتى مخططة في
السرايب في كثير من أجزاء أمريكا الجنوبية
والبرازيل . وفي عام ١٩٣٢ اكتشف مئذنان
عن الذهب في جبل وينونج بشمال غرب
الولايات المتحدة الأمريكية جثة لرجل مخطط
قصير القامة كان يجلس القرفصاء وقد غطت
التجاعيد بشرته البرونزية اللون ، وعند
فحصه أكد العلماء الذين انتهت التحريات أن
المومياء كانت لأدمى عاش في القفزة
البليوسينية (الحديثة القريبة) في قارة
أمريكا الشمالية ، ويبت استأنه أن عمره
كان يناهز الخامسة والستين ، وعند نقله إلى
أحد المتاحف اختفى في الحال .

ورغم أن المومياءات لم تغادر قبورها في
عالم الواقع - كما أصبح من المخلوقات

(ست) التي كانت زوجته (نيليس)
أخت (إيزيس) . ولم يستأنف
(أوزيريس) سلطته كملك بعد بعثه وإنما
أشرف على محاكمة أخيه للذنب ، ثم صار
سيد عالم القبور والموت .

ولقد ترك المؤرخ اليوناني (هيرودوت)
وصفا تفصيليا لعملية التحنيط ، مصحوبا
بالصلوات المناسبة (لا أوزيريس) والآفة
الأخرى ، فبين كيف كان يسحب جزء من
المخ من خلال الأنف باستخدام قضيب
مقووف من الحديد ، بينما تُفَرَّق الجفون
تماما وتُشَقَّق بالمحابر المخلدة ثم تنظف
البطن بزيوت التخليل وتُعطَّر ، ويُغسَّ
الجسد في التطرون سبعين يوما قبل أن يلف
بضمادات من الكتان الناعم المكسوة
بالصمغ ، ويرد إلى ذويه ليضعوه في تابوت
صنموه لئلا يفسد الخشبي . ويصف
(هيرودوت) طرقا أخرى ، منها أن يُحقن
الجسد لتلويب المعدة والأمعاء ، ويُنقع
الجسد في التطرون ليلووب اللحم تاركا
الجلد والعظام ، ومنها أن يُحقن الجسد أيضا
بمسائل ما ثم تنزع الأمعاء بحقنة شرجية ثم
يُحفظ في حلول التطرون سبعين يوما . أما
عن المقبرة التي كانت تترقد فيها المومياء
فكانت مزودة بمختلف الأشياء بما يتناسب
ومنزلة الميت فهي منزلة الأبدى الذي تُحضر
إليه الأضمة بصفة دورية . وكان عدد
التوابيت يدل على مكانة الميت الاجتماعية ،
فتمت عنخ آمون مثلا كان له ثلاث توابيت
أحدهما من الذهب الخالص ، وكانت
التوابيت الخشبية تُوضع داخل توابيت



وكانت قصص تلك الأفلام متشابهة بل روتينية (فخاريس) يعود إلى الحياة ويسعى إلى إعادة معشوقته أيضا ، ولكن محاولاته تصاب بالفشل الدريغ ، كما هو الحال في فيلم مقبرة المومياء (١٩٤١) الذي أدى فيه (لون تشان - الابن) الدور الرئيسي ثم تحرق موميأه . ولكن (خاريس) لا يموت بل يعود في شبح المومياء (١٩٤٤) ، ويتقمص شخصيته (تشان) أيضا الذي يتنهي به المطاف هذه المرة في مستنقع ، ليخرج منه في نفس العالم في فيلم لعنة المومياء ، هو وعجوبته ليستكنان في دير مهجور يهدمه فيها بعد على رأس كل متعبيه .

وبانهار الدير توقف نشاط (خاريس) لفترة قبل أن تسند إليه شركة (هاس) مهاماً جديدة ، فنعلمنا عزيمت الشركة في الخصمينات على إحياء أفلام الرعب القديمة لم تنس بالطبع المومياء أو (خاريس) . ففي عام ١٩٥٨ أعد (جيمس سانجستر) نصاً جديداً لفيلم المومياء تقمص دوره البطولي النجم (كريستوفري) الذي شاركه البطولة (بيتر كوشنج) العظيم ، وتعاونهما مع المخرج المختل (تيريس فيشر) أعطيا الفيلم مكانة المرموق . وفي عام ١٩٦٤ لاقى (خاريس) نهائيه في فيلم لعنة مقبرة المومياء حين أدى دوره الممثل (ديكى أوين) وكان الفيلم من إخراج (ميكيل كاريراس) . وفي نفس العام ارتحل (لي) إلى إيطاليا ككونت من القرن التاسع عشر يجرى جمع الجثث المحتفلة في قلعة وذلك في فيلم (قلعة الموت الأحياء) ليتحول بنفسه إلى واحدة منها عندما يجز بشرط مغموس في سائل التحنيط . ويخرج (جون جيلنج) فيلماً (هاس) بعنوان (كفن المومياء) (١٩٦٧) بعدد حيكته الضعيفة على قصه (توت عتخ آتون) . ولكن أعظم أفلام (هاس) وأخرها حتى الآن مقبرة المومياء (١٩٧١) وهو معالجة لرواية (ستوكر) جوهرة النجوم السبعة . ومن الطريف هنا أن يخرج الفيلم الأول (ست هولت) يموت قبل أن ينيه ، ليقيم يبقاى الإخراج (كاريراس) ولا ندرى إذا ما كانت تلك لعنة أخرى من لعنات القرائنة ؟ !

لقد انسحبت المومياءات - أو هكذا نظن - من علنا وعادت إلى القبور ، ولكن لتضع الطريق لأولاد أعاصمها الزمويين الذين يتقدم كتابتهم إلى الأسام لتغزو الكون ! ترى أين المرق ٢٢ ؟

(١٩١٥) أول الأفلام البريطانية وفيه يقدم شيخ أميرة مصرية إلى لندن سعيًا وراء بها المقطوعة . وفي عام ١٩٣٢ أعلنت شركة (يونيفر سال) الأمريكية على عاتقها إنتاج واحد من أروع أفلامها وهو فيلم (المومياء) السلى يعود بعض الفضل في نجاحه إلى الممثل الرائع (بريس كارلوف) ، ويعضه إلى النص السلى أعده (جون . ل . بالدرستون) ويعضه الآخر إلى الخلق (كارل فروند) وحبكة الفيلم تمتد لفترة طويلة ، ففي البداية يلحن (احموتب) حيا لسرقة الوثيقة المقدسة التي في حوزة (توت) ليعيد عشيته إلى الحياة . وبعد مرور ثلاثة آلاف عام يفتح عالم أترى المقبرة ويقرأ الوثيقة بصوت مسموع فيهب (احموتب) من رقاد . وبعد عشر سنوات يعود (احموتب) كقائد بعثة آثريه ليستخرج مومياء معشوقته ولكنه يفشل من جديد في بث الحياة فيها . ولأداء (كارلوف) للمميز أسند إليه المخرج (ت . هايز هتر) بطولة فيلم القول (١٩٣٣) حيث جمعه يعود من بين الموت ليقصص عن سرقة جوهرة النور الأبيض . وفي عام ١٩٤٠ وقع اختيار (يونيفر سال) على الممثل (توت تابلور) ليحل محل (كارلوف) - للشبه الكبير بينهما - في فيلم يد المومياء الذي أخرجه (جويج زوكو) .

ولقد شهد ذلك الفيلم أول ظهور لشخصية (الأمير خاريس) الذي راح يمثل في كل أفلام (يونيفر سال) من المومياءات وأفلام (هاس) البريطانية في الخصمينات .

الزمويية - فإنها فعلت ذلك بانكيد في عالم القصة كما لم يفعل تلك للمخلوقات . فهناك قصة للكاتب (تيوفيل جوتييه) وقصتا الجسموعة ٢٤٩ و٢٥٠ وحالتت توت لكونان دويل) ، و هبوط إلى مصر (لابلشرون بلا كود) ورواية النحلة (لوتشارد مارش) وبالطبع رواية (برام ستوكر) الشهيرة جوهرة النجوم السبعة وهي الرواية الانجليزية الوحيدة التي لها هباتان مختلفتان - ولأوروبا عابدة موميائاتها الأوبرالية التي قلما تظهر على المسرح مما أفصح المجال لنسبها ليستقل صناعاتها الموضوع . بارى .

وترجع أولى محاولات السينما لتضميم المومياءات إلى عام ١٩٠١ حين حاولت أن تنقذ (الناس في فيلم) حاوت التحف (المسكون) أن المومياءات تعود ، إذ يجد صاحب الحافوت نفيه أمام مومياء دبت فيها الحياة وقبل أن يفنى من دهشته راحت اللغافات تتساقط من عليها حتى وقف أمامه مصرى حى يرزق يذوب لحمة توأ ولا يتبقى منه إلا هيكله العظمى . وبعد أحد عشر عاما أنتج الفرنسيون فيلم انتقام مصر الذى يمثل فيه أحد الشخصيات نابليون وهو يقب عن تايوت مومياء ، فيسرق جندي خائفا على شكل الجعران ويرسله لمشيقة التي ما أن تضعه في أصعبها حتى لحلم بالمومياء ويقتله لفس ، ويتبادل ليفن من الشخصيات الخاتم يقتلون أيضا حتى يمهده عالم مصريات إلى مكانه متترقق جرائم القتل البشعة . وكان فيلم يد الانتقام

أزمة القيم في حضارتنا

زينه حبشي

التشابه بينهما إما هو ناتج من وجود أحدهما على شواطئه البحر المتوسط ، وهذا البحر ليس دائماً جغرافياً فحسب ، لكنه أيضاً حركة تاريخية من شأنها تليين العلاقة بين الروحي والزمني ، وهو ما يؤكد غياب النمط الواحد في الحضارات المستوحاة من المسيحية أو الإسلام ، وإذا كانت الحضارة المستوحاة من المسيحية قد استطاعت الأخذ بالتمييز بين الروحاني والزمني ، فإن هذا التصديق ما زال قسائماً أمام الحضارات ذات البعد الأسلامي ، في مواجهة التفتت الحضاري للحضارة المسيحية وللتكنولوجيا خلال القرن العشرين ، لهذه المواجهة يمكنها إصابة القيم العربية والإسلامية بالتهافت والاضطراب ما لم يتم معالجة الأمر بشكل جدي .

٣ - الانسانية العربية - الاسلامية :

لم يقتصر الاسلام على نقطة انطلاقه الجغرافية في الجزيرة العربية ولا التاريخية في القرن السابع ، لقد امتد شرقاً وغرباً ، حتى امسك أوروبا بين فكي كمناعة وقد أدى هذا الزحف الواسع ، إلى أحداث العديد من التمايزات بين المناطق الاسلامية المختلفة ، حتى بات في إمكاننا التمييز بين الاسلام الاسيوي والاسلام الشرق اوسطي ، والاسلام البحر المتوسط ، وأخيراً الاسلام الافريقي ، ورغم الاختلافات بين هذه المراكز الاسلامية المتعددة ، إلا أننا عندما نتناول القيم الانسانية العربية الاسلامية ، فثنا نتناول المركز الأول والأساسي وما يصح على المركز يصح نسبياً على الأطراف .

لقد ظلت أوروبا خلال القرون الوسطى تتصور حول نفس منظومة القيم تقريباً التي

في تسميه وعلمايتها ، ليس إلا وضع يد الانسان بوصفه انساناً وليس بوصفه مخلوقاً . - على قسط والمز من الحضارة ، وكانت نتيجة انتصار الانسان على ما هو قسدي في الحضارة الغربية ، إن برز هذا القسدي من جديد ، متخذاً أشكالاً مختلفة مثل تأليه الانسان أو تأليه التاريخ ، وكذلك احتفاظ كل من الروحاني والزمني باستقلاله الذاتي .

أما داخل الحضارات الاسلامية - خاصة الحضارة الاسلامية - فإن القسدي والندوي يتمان علاقات مختلفة ، وقد وفق المستشرق دلويس ماسبيرون عندما قال عن الاسلام ، أنه ديموقراطية علمانية ، فهو ثيوقراطي لأن من الحياة الفردية والاجتماعية سته منبقة من الله الذي كلم البشر بواسطة رسوله محمد ، وهو علمان لأن المؤمنين كفالة هم المسؤولون عن تطبيق هذه السنن ، وليس طبقة من الناس للكرسين هذه الغاية ، والذين لا وجود لهم في الاسلام .

إن التمييز بين الروحي والزمني لا وجود له في الاسلام ، كما أن الحضارة الاسلامية ليست كلاً مضمناً بسيط التركيب ، إنها أكثر تعقيداً مما يظنه المستشرقون عموموا ، ليسلام المشرق لا يتطابق واسلام المغرب ، وعدم

الغرب [أو الشمال] ، فيجد أن الربط بين هذه القيم يطلق من مستويين الأول يتوقف عند الانسان ، والثاني يطلق على المطلق الديني .

٢ - الديني والندوي :

ما زالت المسألة بين المصلين [الشمال والجنوب] أو الغرب والشرق ، تتمثل في التمييز بين القسدي والندوي ، بين الديني والعلماني أو الروحي والزمني .

ففي الغرب أدى الاشتقاق الداخلي الحاد الذي أصابه في مسهل القرون الوسطى السلاتينية ، إلى الاعتراف باستقلالية الانسان الذاتية ، وباحتلاله مركزاً رئيسياً في النظام الكوني ، لذلك حدث النظرة الفائلة بعبودية الانسان مكان فكرة القرون الوسطى المركزة على عبودية الله ، من هنا نشأ التمييز ، بين القسدي والندوي ، أي بين الديني والعلماني .

من هنا أخذ والحق العلمى ، يبادل اخذ الديني ، كما تحرر الخير والجمال من قوانينها القسدية ، فتخلصا من فكرة وأخلاصا ، وأبدلها بفكرة والسعادة ، وتنازل أيضاً عن فكرة والجمال بوصفه انعكاساً للجمال الاثني ، واعتادا فكرة والجمال بوصفه آداب السلوك بين الناس .

رغم سيطرة منظومة قيم الشمال [الغرب المصالح] ، وميستها على العالم ، منذ بزوغ عصر العلم والصناعة الحديثة ، فقد ولدت هذه الهيمنة ذاتها أزمة القيم في مجتمعات الشمال . ولعل أحد مظاهر هذه الأزمة في حضارة الغرب ، هو ذلك التوسع السلبي جعله يقس المشكلات كلها بقياسه هو ، فالجنوب في نظر الشمال ليس أكثر من ظل يسهل للشمال نفسه ، له حاجات شبيهة به لكنها متدنية في مستواها ، في حين ينظر الجنوب إلى نفسه بمظهر الشمال أيضاً ، إما لتبرئة نفسه من هذا المنظار ، أو لجنى الفائدة منه . وهو في المصالحين ، نسي أن مشكلاته ليست فقط في مواجهة الشمال ، لكنها في الاساس ، تلك المشكلات التي أدت إلى فقدان هويته الحضارية ، التي معها تشعب منظومة قيمه .

١ - الفارق الثقافي :

ما زال المصالح الديني هو المعيار المهيمن على قيم الجنوب فمزال الخير والحق يتوالد أحدهما عن الآخر ، وكماها الشيء ذاته ، كما أن الجمال لا يد وأن يكون شيئاً مقدساً ، أو شكلياً زخرفياً ، بينما في حضارة

حكمت القرون الوسطى العربية قبل جانيها التوسط سواء جانيه الأوربي أو العربي كان الحق العلمي يقع تحت سيطرة الحق الفلسفي، وهذا بدوره تحت سلطان الحق الديني، ولكن الانشقاق الذي عرفه الغرب بعد ذلك أدى إلى زيادة المسافة بين الروحي والزمني في نفس الوقت، الذي أدى إلى البتات العميق، للحضارة الإسلامية إلى ربط الروحي بالزمني ربطاً عسكياً، مما أسفر عن تراسخ العلاقة بين الحضارتين، حتى تخلف الأمر، مما نشاهده الآن من مصوبات العصر الراهن واستعالة القنارب المجال بين العالين .

٤ - العلم العربي والقيم : العلم والتكنولوجيا لا يفرحان أي مشكلة في الحضارة العربية، تكن المشكلة تكمن في تصديج الراهن على الحقل الحضاري القائم، حتى قيم جديدها أربعة قرون من الانحطاط، فهناك العديد من كبار العلماء الذين أضافوا إلى المعرفة الانسانية ممن يتمتعون إلى الحضارة الإسلامية، إلا أن مصير الحق العلمي كان فريداً في نوعه .

لقد انتهت معركة العلم والفلسفة والألوهة الإسلامية إلى نتائج ساساوية بالنسبة إلى العقل الفلسفي، فقد مُزِمُ المتحرلة أمام الروح القهية الشكلية المعادية لكل علم كلام عقلاني، وحصل علم كلام الأشرى على كبار الفلاسفة مثل الكندي والقرطبي وابن سينا وابن رشد، واستخدم علم الكلام المقل الفلسفي كأداة خاضعة للحق اللامق والزرعة القهية التقليدية .

وهكذا انعكس غياب الزعة العقلية، حل كل أنظمة المعرفة بها فيها العلم، وأدى هذا إلى كسر علم الأخلاق والجبال، واستمرت قيم الحق والمخير والجبال - منذ ذلك الوقت - تتكرر بصيغتها ومقولاتها الموروثية، وعندها حاول

المصلحون الإسلاميون الماصرون إعادة فتح باب الاجتهاد المغفل، كانت الظروف قد أصبحت أكثر صموية مع مرور الزمن، وهكذا أصبحت مسألة الشرق أكثر تعقيداً، وأبعد كثيراً عن مجال حلها مما كانت قبل قرون عديدة .

٥ - الاتيمات العربي للقيم : كان من نتيجة ضمور القيم الإسلامية، طوال قرون عديدة، أن اكتفت الحضارة الإسلامية إما بالجزر ذاتها، وإما بتقليد القيم الغربية على نحو أمي .

إن الله الإسلامي الذي نشهده اليوم، لا يمكن فقط في القرون السياسية، ولكنه يمر عن عملية استرجاع للقيم الإسلامية التي طمسها الهيمنة الغربية والجمود الداخلي الطويل، والحظر المراقق لمل هذا الاسترجاع، يمكن في عدم فك شبكة القيم المغلفة التي يبنى ثقافتها، ذلك الحق اللاهوتي، الذي حاول باستمرار الهيمنة على العقل الفلسفي منذ القرن الخامس عشر، ما يزال في سبات عميق، لأنه لم يخط بإيجاد دوافع للتجديد، وتلاحظ أن الكتب اللاهوتية التي يجري تدريسها في الجامعات الدينية، كالجامعة السنوسية التي تعود إلى القرن الخامس عشر، لا تعدو كروبا جميعاً للمخلفات الماضية، والمجانب التقني الذي تنطوي عليه، كان موجهاً إلى خصوص سائرين، لم تترك التاريخ لهم أثراً، ويبدو لنا هذا الجانب اليوم، عتيقاً بالياً، وهكذا نجد أن غامرة القانون الاجتماعي والبدولي تتدلى من المبادئ القهية، التي لا تستطيع أن تجاري الخبرات الطارئة على الحياة المعالية، والفلاسفة الاجتماعي الخاص بالمللة، وتقتاتون التقدي الضامعي والعدالتين بين الدول .

وفي ناحية الفن نجد أن علم الجبال العربي يصبح زهرقاً أكثر فأكثر نظراً لانعدام الأشكال الجدينة المثولة عالياً، أو أنه

ينحصر إلى فضاسة الأسلوب والقصاصة الشكلية، ولم يستطع فن تنظيم المدن أو العمارة أو التمث أو الشعر - وهو الآن المدلل للثقافة العربية - اختراع أساليب أو أدوات جديدة، هكذا نجد أن الجبال كاخبر، تستعيد الماضي، ويتفككان على نفسها من طريق تراجع الحقيقة .

لقد فزعت البلدان الإسلامية، عندما استيقظت في القرن التاسع عشر والعشرين، كي تحاول إقامتها نفسها المعاصرة، عندما وجدت نفسها مقطوعة من عالم لم يعد ملها، فالعلم - مدفوعاً بالتكنولوجيا الصناعية - كان قد فزحزح مجالات الحياة، بينما لم تكن هذه البلدان تملك المصطلحات اللازمة لطرح مشكلات هذا العالم ومعالجتها، فقد كان خط الحياة المراقق للضامة - ومن مظاهر تفكيك وحدة العائلة، وتحريم المرأة والمهجرة إلى المراكز الحضرية وديقراطية السامة في الحياة العامة - قد مزق النظام القديم، دون أن تستطع هذه البلدان ولادة نظام جديد يمكنه معاشة العصر والتجاوز معه .

لذلك تحدثت ردود الفعل تجاه الحضارة الغربية، وأصبحت قضية الهوية الضامة تحتل مقدمة قضايا التحديث والمعاصرة، وتميزت ثلاثة مواقف تجاه الرائد الغربي الحديث أو بالها حضارة العصر المسيطرة والهيمنة :

(١) الموقف الأول أو رد الفعل الأول، مثل الطبقات القائلة بعد الإحتلال، وقد اعتمد هذا الموقف، حل استيراد نتاج حضارة الغرب واستخدام هذا المنتج، دون تمسكه وعصمه أو اللبصاركية في انتاجه، هذا الموقف عرفه هذه الطبقات عن مجاميرها المتخلفة، وبالتالي تعددت الانتفاضات والثورات القهية ضد هذه الطبقات الحاكمة، وبالتالي ضد كل منتج حضاري غربي لم تستطع هذه الجماهير هضمه وقتله وعاورته .

(ب) الموقف الثاني، يمثل النتيجة الحتمية للموقف الأول فالهوجة الشعبية الجديدة تتلفق على ذاتها، وتقطع كل صلة بها بحضارة الغرب، بل يصل بها الأمر إلى استئصال القبيل الحضارية القيسية التي دخلت نسجها وأسكن للمجتمع هضمها، بحثاً عن الهوية الضامة بين غياها الماضي، وقد تتصامل هذه النظم - مضطربة مع قديم الحضارة الغربية مع المطالبة بتفريغها من كل معدوى آتية من بينها الأصلية، رغم أنه يصعب الفصل بين السمة وبين القيم الفكرية للصاحبة لها .

(ج) الموقف الثالث، الصادر في العادة عن الانتاجية للكون من المثقفين الماشين المتأثرين بالروح الليبرالية، ومن الجامعين للتأيين للموقف الأول والسعيدين بالظهار انخراطهم الحضاري أبناء طيقة إلى حد ما، من حيث اطلاعها على احداث مكتسبات الحضارة الغربية وقيمتها كالدقراطية والاشتراكية والسيوالية .

وهم يحاولون عقد مصالحة بين الإسلام والاشتراكية تارة، وضمه والديقراطية تارة، بل أن بعضهم يحاول التوفيق بين امر مكتسفات العلوم وبين الدين الإسلامي، فيسلطون الأثنين معاً .

بل إن بعضهم حاول المقاربة بين الماركسية اللينينية وبين الديانات التوحيدية فكان - قيصاً - لا بد من تشويه الاثنين .

لا شك أن هناك زلزالاً حضارياً يتطفر هذه البلدان إذا لم تستطع إقامة التوازن بين أصرفها الحضارية وبين العصر الحديث، بحيث يمكنها التعايش والحوار مع العصر كأحد مركباته، دون محاولة عمل مزيج أولى من كل شيء، سرعان ما ينحل إلى عناصره، لندي صمعة تواوجه .

عن مجلة الأزمنة العدد ٦٠
سبتمبر - أكتوبر ١٩٨٧

- ١ - الواقعية الاجتماعية .
- ٢ - الواقعية النفسية .
- ٣ - الواقعية السحرية .
- ٤ - الواقعية البتائية .

.. أما الواقعية الاجتماعية ، فهي الإمتداد الطبيعي للواقعية السابقة مع الاختلافات العميقة التي جاءت بها عمليات التجديد مثل عمق الفكرة وثورية اللغة وثائق الأسلوب ، ومن أبرز مميزات الاتجاه الجديد من الأجيال المختلفة منذ الأربعينات حتى الآن هم غوسبيه ماريا أرجينداس ، وكارولوس فويتس وماريو نادجاس ، أبوسا ، أما الاتجاهات الثلاث الأخرى ، فقد كانت ومازالت - شاذة عن المصطفة من كتاب القصة الصالحين ، هي : فلوير - ويستوفسكي وكالكا ومازويل - بروس ووالدس هيكسل وجيمس جويليس ولجرجينا وولف ، وجان بول سارتر وألير كامي وأندريه جيد ومالرو ، وبيجنجواي وفوكسز وشتال ساروت ، وميشيل بوتود وكلود سيمون وآلن روب جريه .

- ويتميز الاتجاه النفسي بخصائص عالية مرتبطة ، هي استخدام مرتبطة بالملم والتعبير عن اللا شعور ، وتجاوز الوعي والخيال الجانح ، واستيعان الذات ، وقد استطاع كتاب أمريكا اللاتينية أن يطورو هذا الاتجاه وأن يبدعوا بصيغة واقعية ، تتجاوز التعبير عن تيار الوعي في حد ذاته إلى التعبير عن القضايا الملحة في المجتمع في إطار تقنيات هذا الاتجاه ، ومن أبرز ملامح هذا الاتجاه من قصص بلدان أمريكا اللاتينية ، كالنوبيو كاماترس وغوسبيه روين روير ويدودور وأدو إدوارد باروس والأرجنتيني المشهور غورخو لويس غورخيس صاحب كتاب « الآف الذي كان جميع لقاءات متباعدة ، وصاحب مزارع واسعة منها التلال العربية ، وقد استطاع قلمه المدح أن يزعج بين كل هذه الميادين في أسلوب شيق ، وأكتب بليلك شهرة

كيف يصبح الأدب عالمياً فن القصة المعاصرة في أمريكا اللاتينية

د. حامد أبو أحمد

هذه المجموعة ، فقد كانت قصته المشهورة « سيلي الرلي » تحمل تلميذاً أسلوباً جندرياً في المفهوم ، وفي العرض القصصي ، ثم كانت قصة « رجاء من اللذة » التي نشرت عام ١٩٤٩ تحمل التفسير والتجديد ، لذلك أعتبر القناد ، أن ميشيل آنغل أستورياس هو الخط الفاصل في الفن القصصي في هذه القارة .

.. اتجاهات التجديد : .. حاول بعض القناد رصد طواير التجديد من طريق تقسيم الكتاب إلى أجيال ، فالتأيد المكسيكي غوسبيه لويس مارتين في مقالته في عام ١٩٦٩ ، تقسم إلى خمسة أجيال ، في إطار زمني يقل قليلاً عن خمسين عاماً ، بالتأيد النافذ البيروني « ماريوفارجاس أبوسا » في مقال له بالإنجليزية ظهر في ملحق التنازع الأدبي ، في لندن عام ١٩٦٨ ، تقسم إلى جيلين ، جيل الرواد ، وجيل الكتاب الصالحين ، بينما رأى بعض القناد ، في السبعينات أن كتاب القصة منذ ميشال آنغل أستورياس حتى وقتهم يمثلون جيلاً واحداً يتفرع إلى فروع متعددة ، ورأى النافذ رود ديتس سويتان أن يتصل من عملية التقسيم إلى أجيال ، ويصح إلى وضع عمليات التجديد في محور رئيسي مركزي ، تدور حوله مجموعة من الاتجاهات ، وهذا التقسيم حظي بشايد جمهور النقاد ، ومن ثم أصبح الاتجاه النافذ هو تقسيم الحركة التجديدية إلى أربعة اتجاهات رئيسية :

تاريخية ، سياسية متصلة بالمعادن أكثر من إصطلاحاً بالقيم الإنسانية ، الخفية ، أو متعلقة في القصص ذات الاتجاه النفسي ، أو تلك التي كانت مفرقة في « الفانتازيا » .

.. كان العرض موجهاً لوجهة النظر القديمة ، والجدير بالذكر إن هذه الحركة التجديدية توافقت مع حركة التجديد الحالية في فن القصة أو ما سمي القصة الجديدة ، التي كان من أبرز أعلامها في القارة الأدبية : ميشيل بوتوروس ، وآلن روب جريه ، وتالان ساروت ، ومع ثمة farkاً كبيراً بين الحركة التجديدية في تلك الأقوات في أوروبا ، والحركة التجديدية في أمريكا اللاتينية ، وهو أن الأولى كانت حركة شكلية صارمة ، بينما ظل البعد الاجتماعي ، ومازالت نابضا في أعمال قصاصي أمريكا اللاتينية ، وأبرز ملامح هذه الحركة التجديدية في الأمريكتين هم غورخو لويس مورخيس وأليخو كاريتير ، ومارشال ويستون وميجيل آنجل أستورياس ولعل الأخير هو أبرز

لعرش فن القصة في أمريكا اللاتينية ، خلال الأربعين عاماً الأخيرة ، لعملية تغيير عميقة وحاسمة ، حوّلته بصورة جذرية من فن إقليمي محلي إلى فن باهر ، وقد بدأ هذا التغيير الكبير في عقد الأربعينات من هذا القرن ، ومن ثم فإن القناد في أمريكا اللاتينية يعتبرون هذا العقد بمثابة الخط الفاصل بين القصة ذات الطابع التقليدي ، التي كانت سائدة من قبل في هذه القارة ، وبين القصة الجديدة ، ذات التقنيات الثورية والتجريبية ، والتي مازالت تشهد آثارها حتى الآن .

.. كان عقد الأربعينات هو الذي شهد بداية هذه الحركة ، التي استهدفت لإتقان بعملية تجديد شاملة في بناء النوع الأدبي المعروف بنق القصة وفي أسلوبه وصامه ، ومثلها يبدأ كل جديد يرفض الأساليب القديمة ، لقد بدأت الحركة التجديدية في أمريكا اللاتينية يرفض الأساليب والتقنيات المستهلكة التي كانت متعلقة في التيار الاجتماعي ، أو الواقعي ، الذي يعبر عن الواقع بطريقة سطحية إقليمية ،

عالية ، لا تقل عن شهرة أعظم كتب القارة الأوروبية ، وهناك كتب شيق ، وأكتب بذلك شهرة عالية ، لا تقل عن شهرة أعظم كتب القارة الأوروبية ، وهناك كتب أخرى ينسبون لهذا الإنجاز منهم كتاب مشهورون مثل / خوان كارلوس أوتشي وخوسيه دونوسو ووارنسو ساسباتسو ، واقعية السلا عقل : .. ومن أبرز إنجازات الفن الأخرى في أمريكا اللاتينية إنحاء الواقعية السحرية ، التي اشتهرت عالمياً على يد الكتاب الكولومبي جابريل جارسيا ماركيز ، وهناك آخرون قبله برزوا في نفس الإنشاء ، مثل ميغيل أنخل أستورياس الميكسيكي ، صاحب قصة السيد الرئيس ، وخوان دولف ، واليخو كاربشير ، وغوليو كورتازار ، وهذا الإنجاز يمزج بين الواقع والسحر ، وقبل أن نتناول الإنجاز الرابع وهو الواقعية البنائية ، نحب أن نؤكد على أن الكاتب الواحد من هؤلاء أكثر من يكون له سمات في بعض من أنجزه ، ومن ثم فإننا سوف نجد خوليو كورتازار وجابرييل ماركيز وماريو فاجاس أبوسا أيضاً من أبرز من عملوا في الإنجاز الأخير الذي يتميز بأنه أكثر ثورية وإنطلاقاً في تفكيره وتجديده ، وهناك أسماء أخرى برزت في هذا الإنجاز مثل أوجستو روبايسوس وكارلوس مارتينيث موريو وجيرمو كابريرا ألتافي ونستور سانشز

ويتمتع الإنجاز الواقعية البنائية على التجريب ، ويصالح هذا الإنجاز رصد الواقع من أي منظور ومن أي جانب ، سواء من الداخل ، أم من الخارج ، ويعاين الكتاب تليط رؤيته للواقع من جهات متعددة وجديدة ، مثل الوضع اللغوي للخاص ، وجوانب الشخصية وترتيب الأحداث ويستعينون على ذلك بالأدوات الجديدة التي حولها هم ذلك التطور المذهل في علوم اللغة السلي حدثت في أوروبا ، وأمريكا خلال العشرين عاماً الأخيرة

.. تجليات الواقعية البنائية : .. لقد رصد النقاد في أمريكا اللاتينية مجموعة من الأشكال ، تظهر فيها ، تجليات هذا الإنجاز ، الذي أصبح يمثل التيار الرئيسي لفن القصة في هذه القارة خلال السنوات الأخيرة ، ومن أهم الأشكال الجديدة :

١ - التعبير عن القبح ، ويتمثل في استخدام الكلمات والجمل العادية الشائعة على السة العاشرة ، تلك التي يتألف منها الحس الرجوازي للسانق ، وقد دخلت هذه الكلمات العادية الشائعة في نسج الأسلوب القصص بهدف جعل جديد ، وقد لقي هذا الإنجاز نجاحاً عالياً من عدد كبير من النقاد الذين وصفوه بالفصح والإبدال ، لكن المدافعين عنه يقولون : أن هؤلاء لا يدروا القوة التعبيرية الكامنة فيه ، لإظهار بُعد جديد من أبعاد الواقع ...

٢ - ومن الإنجازات التعبيرية الحالية ، الإنجاز الذي يتعامل مع اللغة ألياً وكأنه في معمل ، ويرى هؤلاء أن اللغة هي المادة الأولى للعمل ، وهي لحمة وسدنة ، وفيها يتكرر الخطاب الأدبي ورسالة النص وهذه ، وإعادة إنتاج الكلمة كهدف في حد ذاته وليس بصفتها وسيلة أو أداة للعمل الأدبي . كما أن هؤلاء يقفون في وضع متواز مع مدارس التصوير المعاصرة التي تجعل من اللون في حد ذاته هدفاً وغاية للعمل الفني ، ويمثل هذا الإنجاز ماريو فاجاس أبوس وخوسيه أميليا تشيكو .

٣ - وثمة إنجاز آخر أسطوري ينطلق من الواقعية السحرية يقوم على فهم المميز للواقع المتماثل ، فالأشياء الراضية ، تتجلى من داخلها كي تكشف للإنسان عن مناهج الكائن فيها ، أنها تظهرها لحس فيكشف عن معنى كون وإنسان عميق .

وهناك إنجاز آخر ، كتبه أكثر إتباعاً بالإنجاز الذي عرف القصة الجديدة أو اللأ قصة ، وهؤلاء تأثروا بهؤلاء هذا الإنجاز في فرنسا

مثل ميشيل بوتور وناتالي ماروت وأن جروب جريه ، ولكثهم أضافوا إليه حصيلة معارفهم من إنجازات أخرى من هذا النوع مثل قصة « أوليفر » ، « الجوس جويس » وقصص كالكا وفوكر وهكسل ودويلين وأصبح لكتاب هذا الإنجاز سوق وجوي واضح إزاء الأزمات الوطنية والاجتماعية .

٥ - مثل أن أكثر هذه الإنجازات البنائية ثمرها ، يتمثل في زيادة التعبير عن اللا منطق ، والتجريد الظاهري ، للواقع ، وإن كان ذلك يتم إختلافاً من إنجازات سامة تبحت عن خارج جديدة لشكلات الإنسان ، في أمريكا اللاتينية ، وبهذا نجد هذا النوع على الرغم من تجرئته أكثر التصاقاً بمشاكل المجتمع وفيه قدرة التعبير عنها بقرى جديدة

٦ - وهناك إنجازات أخرى عينية وسويميائية ، فضلاً عما يسمى حالياً « القصة القصيرة أو الحكاية القصيرة

وهي ليست القصة القصيرة التي نمرضها بشروطها وأمنائها ، وإنما هي حكايات من نوع جديد ، تحاول أن تؤصل إنجازات جديدة في فن القص

حاصلات عامة ونشارك كل الإنجازات البنائية السابقة في خصائص عامة ، تتم عن شراء أسلوب لدى كتاب القصة المعاصرين في أمريكا اللاتينية . أبرزها تسلسل سنوات متعددة من النص . كالداخل الجغرافي . وتعارض مستويات الزمان والمكان والذعر ووسط الأشياء على مساحات أوسع مما هي عليه . والتساوي بين الكاتب والقارئ . حتى الفكري كأنه هو المؤلف أو البطل أو التلاعب الصرق أو التحوي إنطلاقاً من أهداف جمالية ، أيديولوجية ، والتفكير البنائي للتيسيع القصص ، والسوق الوقت لمعصر الزمن والمزج بين الحسنى والأسطوري ، وتصوير العمال بلسان كلب أو شيء أو استخدام « السيناريو السينمائي ، وجماعة الرؤية ،

أو جماعية وجهة النظر وإستخدام عناصر صوت وموسيقية وحوارية بهدف لغوي والكلمة بصفتها قيمة في حد ذاتها وحضور الأشخاص والأحداث الشخصية داخل عصر الزمان ، وإعطائه أهمية الأشياء للأشخاص نفسها أكثر من الشخصيات وقبول الجوانب الأسطورية والسحرية .

.. وهكذا فرض كتاب أمريكا اللاتينية خلال النصف الثاني من القرن العشرين ثورة أسلوبية جديدة في فن القصة ، مثلاً فرض شعر الزمان وعمل رأسهم « روبن داروي » في أواخر القرن الماضي ثورة مماثلة في فن الشعر وقد أوضح ماريو فاجاس أبوسا في مقال له بالإنجليزية في عام ١٩٧٠ بعنوان « القصة المعاصرة في أمريكا اللاتينية » : أن تأثيرات الكتاب بدأت تظهر في إنتاج أوروبا وفي كل أنحاء العالم ، وأوضح الأسباب التي أدت إلى تضح هذا الفن في بلادهم وقد مرها إلى عملية التعبير الفصحى التي حدثت له ، والتي شملت حسب رأيه في أربع عمليات تغيير رئيسية هي : ١ - تغيير في مفهوم الموضوع . العودة إلى إنسانية الفن . ٢ - التوسع في مفهوم الواقع . مثل الحلم والأسطورة . ٣ - نقل بؤرة الاهتمام من الحساب السريضي إلى جانب الحضري بحيث وضعت المشاكل الاجتماعية وجهها أمام الظالمين ، المدن . ٤ - الوعي الجماعي بالبناء نتمى للعمل الروائي

.. بكل هذه الجهود ، بلغ فن القصص في أمريكا اللاتينية مرتبة سامية من الإبداع لافتنان - والحلوة ، حتى سمح مثلاً بمحتوى ونودجا رائداً حسناً كيف يتحول الأدب من عمل إقليمي على إلى عمل عالمي يمثل الأناظر ويؤثر تأثيراً عميقاً في كل أدب العالم

مجلة العربي العدد (٢٤٧) أكتوبر ١٩٨٧

فرجينيا لوف فسقول : إنها تنظر إلى الجيلة على أنها هالة لامة ، أكثر مما تنظر إليها على أنها سلسلة مصايح مرتبة . ومن الحق أن مشاركتها بفرجينيا لوف ، كمشاركتها بدموتسوفسكي وبروست وكافكا ، تلوح أمرا طبيعيا وحتميا . ويسلو أن فرجينيا لوف كانت تصف شيئا قريبا من الانفعالات التي وصفها ساروت ، عسما كتبت في ١٩٢٥ أن العقل الإنسان يتناط عليه وإهل مستمر من الانطباعات - هيئة الشان ، أو مغرقة في الخيال ، أو فزارة لا تخلف أثرا ، أو عيقة تحفر ذاتها على صفحة الذهن كأنها بشرط من الصلب . وتضيف فرجينيا لوف : « من كل صوب يقبل هذا الوابل الذي لا ينقطع من ذرات لا حصر لها . وإذا سقط ، إذ يشكل ذاته ليكون هذا الأثنين أو هذا الثلاثة ، فإن مركز الثقل يختلف عما كان عليه من قبل » .

ويمكن اختلاف ساروت عن الروائيين الذين سبقوها ، كفسرجينيا لوف وجيمس جويس ، هو أنها تؤكد أن هذه المنطقة السابقة للكلمات ، والواقعة تحت السطح ، هي وحدها الحقيقة التي يمكن الركون

بقلم فتحى العشري (. وفى هذا الكتاب الذى تذكره بأن كلمة «التحامات» مصطلح مأخوذ من علم النبات ، يعنى حركة الاستجابة لمنبه كالخسارة أو الضرر ، وذلك مثلا تبجبه زهرة حيد الشمس نحو الشمس . وتتعلم ساروت هذا المصطلح لكى تسوى بالحركات التي لا تكاد نطقن إليها ، والتي تميز - لا رأبها - أصماق حيوتنا : هذه هي المنطقة التي تستكشفها وتعيد خلقها في رواياتها : منطقة بلا اسم إلى حد كبير ، تتكون من ردود أفعال لم يتجرها المرء ، أو يريد بها ، وإلما هي غريزية إلى حد كبير .

ونستطيع أن نرى لماذا أودت مادة ناتالي ساروت إلى دعوتها رواية واقعية ، رغم أنها ترفض تماما واقعية القرن التاسع عشر الفاتمة على الحس المشترك والمعترف به . وإذا استمرنا المصطلحات التي استخدمتها في منتصف العشرينيات

نشر « ملحق التاييز للتصليم العاني » الصادر في ٣ يولية مقالة عنوانها « رواية حقائق متحولة أعده في اللوبان » بقلم جون كرويكشتاتك ، أساذ الأدب الفرنسى بجامعة سسكن البريطانية ، عن الروائية الفرنسية الماصرة نساتلى ساروت ، وذلك بمناسبة صدور كتاب عنها عنوانه « نساتلى ساروت وحرب الكلمات : دراسة خمس روايات » من تأليف كاليري مينوج ، وقد صدر عن مطبعة جامعة إدنبره .

يقول كاتب المقالة : إن الروائية ناتالى ساروت تزدرى السطوح وتنتكشف الأعماق ، وتحقق عالما تخياليا أعما في اللوبان من السطوح والانعكاسات والإشارات والاستعصامات ، وهو عالم رسمت خطوطه في مجموعة تصاكد نظرية نشرتها عام ١٩٣٢ تحت عنوان « التهامات » (« انفصالات » في الترجمة العربية

إليها . وهي باعتبارها إبة شرعية لما دعه « عصر الشك » ترفض الكثير مما كان يعد حقيقيا على المستوى العام . إنها تستجيب لحركات الفلسفة وعلم النفس والمغويات التي حطمت مقولات الإدراك الحسى السابفة ، وقضت على المفاهيم الشائعة للشخصية ، وزادت من الوعي باللغة وحضت على الانتباه إليها . إنها تستغنى عن الأبنية اللغوية والأدبية التقليدية إذ كانت تمهد أو تمسك اتجاهات ذهنية عمدة سلفا أو سابقة التجهيز . كما ترفض التصورات التقليدية للشخصية والحبكة . وهي تصطبغ بمنهج التجربة والتجديد لا كطلاء خارجي يلائم البديع الجارية ، وإنما كوسيلة أساسية وغسورية للوصول إلى الحقيقة . تقول مينوج : « إن التقدم على طول خط مستقيم ، وهو ما نجهده في الرواية التقليدية ، لا يسمح بهذه المادة والطريقة الجديدين ، «ع حسك أن يسودها » . ف « الحبكة » التقليدية خليفة أن تحجر ازدهار درامات ما تحت السطح . ورسم الشخصية بالطرق التقليدية خلق أن يحجر تصوير الشخصيات لذاتها ، وتصوير شخصيات الآخرين ، على نحو مستمر يتسم بالصراع ، وهو ما تجلو ناتالى ساروت عنه الثقاب ، تحت مستوى الأحداث » .

إن روايات ساروت كثيرا ما تشمل على ضمائر شخصية لا تعرف لها كنبأ ، أكثر مما تشمل على شخصيات تقليدية ، كما تشمل على ثقلات بارعة في وجهة النظر أكثر ما تشمل على تقدم يتخذ شكل خط مستقيم . وعلى ذلك فإنها تتطلب قراءة دقيقة متبته ، وهذا على وجه الدقة هو ما تقدمه مينوج لنا : دراسة حاذقة ، تنسم بالتمييز ، لنصوص خمس روايات .



نيسه

● نيتشه والمأساة

وننتقل إلى جلد ٤ أعبار الكتاب البريطاني الصادر في شهر يوليو حيث نجد مقالة بقلم كرسوفر نوريس يعرض كتابها كتاباً جديداً عنوانه « نيتشه من المأساة » من تأليف م . س . سيلك وج . ب . سترن صمد عن مطبعة جامعة كيريج .

يقول الكاتب : هذا الكتاب الذي اشترك في تأليفه باحثان يقدم أولى دراسة ظهرت حتى الآن لأراء نيتشه في المأساة الاغريقية ودلائلها الحديثة . إن الأستاذ سترن معروف بأبحاثه عن الرومانسية الألمانية وما تفرع منها من أبديولوجيات . والسكسور سيلك دارس كلاسيكي ذو اهتمامات باللباقة والأسلوب الأدبي . وقد عمدا مما إلى تتبع تلالى الموضوعات والخطوط التي وجدت تمييزاً عنها في لفظة نيتشه . وهما يركزان اهتمامهما على كتابه الباكر المسمى « مأساة المأساة » من روح الموسيقى ، وهو كتاب ثور وعي موقف عصرياً الحديث من بلاد الإغريق ووبرائها الثقيل . وفي الوقت ذاته يستمد الباحثان براهماهما من كتابات نيتشه اللاحقة لكي يبيننا كيف غدت أفكاره وتطورت وتغيرت إلى درجة دحض ذاتها بنصف أحياناً .

ولقد كانت أبرز تحولات الرأي في حياة نيتشه هي التي تتمثل في علاقته بالموسيقار فاغنر . ظني كتاب « مأساة المأساة » حياة نيتشه بعبارة الروح المثقلة المقادرة إلى رفع القفالة الألمانية إلى منزلة المأساة اليونانية وما تتميز به من

رفعة فقلناها طويلاً . ويضم الكتاب ألفة كثيرة على الموضوعات وإسهامات الفهم الجزئية الكامنة وراء جمع نيتشه ، بصورة غريبة ، بين المعرفة بالكلاسيات وتوجيهه لفاجنر . وعلى حين يقدّر سترن وسيلك عبقرية نيتشه المبكرة ، يفتان على الحياء بما يمكن لأن يجعلها يفسطان إلى نقطة العمياء ، وميله إلى إقامه غططات فكرية كبيرة على أساس من يضع أفكار مستوحاة عليه .

وهما يبرزان ، بصورة خاصة ، إخفاقه في أن يدرك القوة الثقافية العميقة التي تفصل بين الموسيقى اليونانية القديمة ، ذات البروتوار الحارمون والآلال الحديث ، والموروث الآلال الحديث الذي أفضى إلى ظهور فاجنر . كذلك يؤكد السطابع التأسلس - والأسطوري أحياناً - لمحاولات فاجنر إعادة تحليل الخبرة الإغريقية الأساسية . ويتضمن هذا قراءة نقدية للاستعارات التي تنفع الحياة في كتاب « مأساة المأساة » ، وكيف أنها تشكل نموذجاً متداخلاً يقرر منطقة إلى حد كبير - رؤية نيتشه التاريخية . ومن هنا كانت نظره إلى المأساة الإغريقية على أنها توفيق بين ميدانين كبيرين متصارعين : فهناك - من ناحية - دافع « ديونيزي » إلى الطائفة والغريزة بلا حدود ، وهناك - من ناحية أخرى - رغبة « أبولونية » في الوضوح والسكون والهدوء . ويسرن سترن وسيلك ، على نحو بالغ الفاعلية ، كيف تتقاطع هذه الاستعارات وتتراسخ إلى أن يلوح أن كلامها يستمد على الآخر ، على نحو لا مهروب منه .

وقد كان نيتشه ذاته بلاغياً مكاراً ، يدرك إدراجاته اللغوية حتى وهو يستخدمها من أجل إقناع القارئ أو خوابته . ومن المزايا الكبرى لهذا الكتاب أنه يولى اهتماماً وثيقاً لاستراتيجيات نيتشه النصية ، بينما يولى علمه الواسع ومثقلة للربط حقها .

د. ماهر شفيق فريد

عه . . وستعرف أن عدد الأعلام التي تم انتاجها من هذه الشخصية وحدها قد ارتفع من اى عدد تم انتاجه من اى شخصية أخرى مهما كان وزنها الثقافي أو السيلسى أو التاريخى .

ورغم أن دويل هو أحد الكتب الموقرين الذين حظوا بأهمية وسمة طيبة على كل المستويات الا أن آيا من هذه الملفات لم يتناول حياته وأعماله المتسوعة الأخرى بعيداً عن الرواية البوليسية خاصة هذه الروايات التي كتبها من هولمز وصديقه الدكتور واتسن . لقد كان دويل رجل عصره . لم يكن الكاتب الذي يجلس وراء مكتبة يتخيل أحداثاً لم تدور . بل هو الشاب الرياضى البائع . أو المعجوز السلى لا يكف عن البحث والصمود إلى الجبال . أو الأبحار من أجل صيد الحيتان . أو الذهاب إلى البورصة لحضور المباريات المالية والمشاركة فيها . يجيد أكثر من لعبة رياضية . ويؤلف الأوبريتات ويكتب الروايات المسرحية . والدراسة التاريخية . والبحوث الطبية . كتب في الخيال العلمى وسابق أبناء عصره مثل جول فيرون و ه ج ويلز ومارك توين . كما كتب قصصاً عن الرعب وأخرى عن القراصنة وثالثة حول المغامرات . .

ولد دويل واسمه الحقيقى ارنر اجناثوس (كوتان) - دويل - ٢٢ مايو عام ١٨٥٩ في أسرة هاجرت من أيرلندا إلى المملكة المتحدة منذ القرن الرابع عشر . ظهرت موهبته وهو في سن ميكرو للغة . حيث بدأ يرأسل الصحف السبارة بمجموعة من القصص والروايات التي تنشر مسلسلة . التحق عام ١٨٨٦ بكلية الطب بأبدينه . وفى امتداد منها أشياء كثيرة كما يقول : « الأكثر أهمية . والأكثر جدية لكل الأشخاص هو أنى كان في لحظ أن أتعرف في اذنيه على جراح المستشفى الدكتور جوزيف بيل . وهو رجل ألبه بالسر . فوصلوك غريب . وله موهبة غريبة في رصد تفاصيل

● مائة عام على ميلاد شارلوك هولمز

قد يكون شيء صدى أن نحفل باليوبيل الفضى والمسى أو الذهبي على ميلاد كتاب أو وفاته . أو على مناسبة أدبية هامة مثل إنشاء أكاديمية أو بناء صرح ثقافى . ولكن المعجب فعلا هو أن يتم الاحتفال بمرور مائة عام على ميلاد شخصية أدبية خيالية هي المقتش البوليسى شرلوك هولمز . فعند مطالعة الصفحات التالية في المجلات التي تصدر في أغلب الدول الأوروبية فسوف نجد أنها أقرت صفحات طويلة للاحتفال بشرلوك هولمز وليس بكونان دويل الذي ابتدعه . وقد جاء الاحتفال بهذا الأخير في ثبات الاحتفال بالمقتش السرى وليس العكس . فمما جاءت الذكري الثوية للكتاب نفسه لم يحط سوى بضع مقالات متناثرة نشرت في كل مكان . لكن الذكري الثوية هولمز كانت أهم . لدرجة أن مجلة كتران الأدبية . المعروفة بجديتها الشديدة - قد خصصت هولمز عدداً خاصاً . كما أقررت مجلة « لير » صفحات طويلة في أحد أعدادها الأخيرة . وفي كل الملاحق الأدبية أو أبواب الكتب الجديدة ستجاءه أن صفحات عديدة قد أقررت للحديث

الأشياء من حصوله . وليس ما يتعلق بالمرض فقط . ولكن لكل ما يحيطه ، ومن هذا الرجل استمد كونان دويل أهم سمات شخصيته الشهيرة شرلوك هولمز .

أما المصدر الثالث الذي ألهم هذه الشخصية فهي سلسلة من حكايات الأطفال كان دويل يكتبها في فترة مبكرة من حياته حصول « الكلب والذئب » ، وكيف يفتن الكلب في مسطارد الذئب للاضغاع به معها كانت درجة ذكائه . ومهما حاول الألفان من بين برائه .

في عام ١٨٨١ حصل دويل على شهادة الطب . وقام في لندن يشارع بيكر . في التزلز رقم ٢٢١ . هذا البيت الذي أصبح محور أحداث أغلب روايات هولمز . وكى يؤكد على استقلالية فكره خصص الجزء (ب) من المنزل لشرلوك هولمز وزميله الدكتور واظن . والطريف أنه بالفعل في هذا المنزل كان يسكن طبيب يحمل نفس الاسم وهو لا يختلف كثيرا عن الشخصية التي نجدها في رواياته .

من هذا العالم القريب جدا من الكاتب . نسج كونان دويل روايته الأولى حول شخصية شرلوك هولمز التي كتبها في عام

١٨٨٦ تحت عنوان « دراسة حراء » لم يتمكن من نشرها إلا في ديسمبر من العام التالي . وجاءت أهمية هذه الرواية من خلال ذكاء البطل اللطيف والفتن . وقدرته في البحث عن خيابا الأحداث والنقاط خيط بسيل للغاية يمكن به أن يصل إلى أصل الجريمة . دون اللجوء إلى المصنف أو المظلمات المنيعة التي اشتهرت في روايات عن شخصية أرمين لوين التي ابتدعها موريس ليسان . أروكلينبول بطل الكاتب الفرنسي بوانسون في تريب . لذا جاء هولمز فوجيا حيا لهذا العصر الفيكتوري الذي ظهر فيه . ذلك الإنسان اللثث الأخلاق البارد المشاعر . الذي يمثل رجل لندن في كل سلوكه اليومي . خاصة ملابس : المصطف الثقيل والكوفية . وغطاء الرأس . والغليون .

الطريف أن الرواية الثانية من روايات شرلوك هولمز لم تظهر إلا بعد نشر الأولى بعدة سنوات ففي فبراير من عام ١٨٩٠ قدم دويل روايته الثانية تحت عنوان « الأريصة » . ثم تسابعت الروايات التي من أهمها « مذكريات شرلوك هولمز » و ١٨٩٤ وفيها تحدث دويل قائلا : « لا أستطيع أن أجعله يعيش

سنوات أخرى » . وبالفعل . فإن دويل أثر أن يبت بطله كى يضع حدا لمخائله معه . .

إلا أنه في عام ١٨٩٧ أحب كونان دويل - وهو الرجل المتزوج منذ خمسة عشر عاما . فتاة صغيرة في العشرين من عمرها ألهمته قصة حب رقيقة تقوم بين فتاة صغيرة والمفتش الإنجليزي شرلوك هولمز لذا قرر دويل إعادة بطله إلى الحياة مرة أخرى . ومنحه فرصة المغامرة والحلب والنقص وراء الجرائم . تظهر في ثلاث روايات في عام ١٩٠٥ تحمل اسم « عودة شرلوك هولمز » . وعندما تولت زوجة الكاتب في يوليو ١٩٠٦ اتبعت له أن يتزوج من حبيبته الصغيرة التي طال انتظارها لهذه اللحظة . وقد ظلت زوجته الجديدة تلهم أحداث رواياته الجديدة حتى عام ١٩١٧ حيث نشرت آخر رواية هولمز في الرواية رقم ٦٠ في هذه السلسلة .

الطريف أن الناقد بول جوير يقسول في الملف الأدبي الذي خصصته جريدة « لومستان » حول هولمز أن الاحتفال هذا العام بميلاد شرلوك هولمز ليس سوى احتفال مزيف ، ذلك لأن الكاتب قد قتل بطله في عام ١٩٠٥ . وعليه فإسته يوجب الاحتفال بالعيد الخيفي ليلاده في عام ٢٠٠٤ وليس هذا العام .

بعد أن انتهى كونان دويل من رحلته مع هولمز أثر أن يقوم بالعديد من الرحلات عبر البلاد فسافر إلى الولايات المتحدة وكندا . وولندا وبعض الدول الاسكتلندية . وكان يتتبع فرصة رحله لظهور العديد من المؤثرات السيمية أو ليقوم بصيد الحيتان هوائيه المفضلة .

وقد كان ظهور هولمز باعشا للعديد من ادباء القرن العشرين أن يصنعوا شخصيات أديسة بولسية على غرار مثل شخصية المفتش بوارو بطل العديد من روايات اجاثا كريستي . والمفتش مارلو في روايات رايوند شاتلر . وشخصية ريبلي في روايات باترشيا هايست .

وفي عام ١٩٢٤ تكونت في الولايات المتحدة جمعية تحمل اسم شرلوك هولمز - وليس كونان دويل - اجتمع اعضاؤها لأول مرة في نيويورك كي يتبادلوا الأفكار حول الملابس التي ذكرها الكاتب في رواياته عن شرلوك هولمز . وقد تولت هذه الجمعية انشاء متحف خاص بالمفتش ضم العديد من الملابس التي من المفروض أن يرتديها . والغليون والمكتب واخياء أخرى عديدة .

وفي الملفات الأدبية التي خصصت عن المفتش السري كتب العديد من الأدباء قصائد شعرية وقصصا على شرفه ومن أهم ما نشر مقطوعة طويلة كتبها الشاعر والروائي الأرجنتيني الراسل خورخه لويس بورخيس عام ١٩٨٥ (أي قبل رحيله بعام واحد) :

جاءنا من لندن في مصاييح من ضباب
من لندن المروقة باسم اميرة العواصم
لندن المروقة . وليس لندن الغامضة
هادئة . لا تقارن بمشاعرنا المؤجبة .
لن تستغرب . بعد أن تصبى النشوة
فالقدر والمصادفة (وما شيه واحد)

يتبادلان الانتخاب على نفس المائدة
ليوم الشكل والصدى في كل يوم
من يموت في اليوم الأخير يصيبه النسيان
ما هو الحلف المشهور . هو أن نسي تماما
وقبل أن غموت نلعب مع الطين

بعض السوفت . ونحن تسامد : نكون أولا نكون

ق . م

الملاحق الأدبي لجريدة لومستان
يونيو/ ١٩٨٧





واحد .. ولا تحسب أن حائق عليك ! .. حل التقيض .. إن من حفسك أن تفسف السلى مسنعت ، فالحسنة عندك متاع ! .. وإن أحب لك السرور من اعماق قلبى ، وإن لست نادما على ذلك القلب ، السلى قبلته اليك فى احترام فأنيت به فى اللذلة ...

يمكى الكتاب باحصار ما حدث للشباب عمن السلى ميط فرنسا يتأب الفرنجية ومشاعر مصرية .. ينهر بالحضارة الغربية .. بكل ايجيائيا وسليها انبهار لم يتنه ما نصب إليه منذ البداية ، وهو ، المقارنة بين مجتمعين

متناقضين : المجتمع الورد المتمثل فيه ، والمجتمع المعاش الذى ولد إليه ، منهج يتجز فيه الوعى والاوعى لثائق النامواقف المعرفية ، من خلال علاقات مع ما ورد فى الكتاب من اساء لأشخاص ، بينهم من جمه جم مقر إقامته ، وبينهم من ألفت به المصادقة إليه .. كما يبدو ذلك فى تشريعه للحياة الأسرية ابان تلك الفترة فى فرنسا ، وعلاقاتها بالمجتمع الذى نجاه ، ومواقفها من الوضع السياسى السائد ، متطفلة فى اسرة السيد اندريه ، اسمه وأبوه وزوجته وابنه ، والمصادقة الموقوته أو الجاهزة ، صدائقة بالرجل الروسى المصدور مسير (إيفان) الذى ابهرت على لسانه آراء السيد حسن فى الماركسيه والفاشية ، وهذه المقارنات بينها ، وبين الديانات الشرقية ، والتي يجرج منها السيد حسن قاراً بلفسفته التى جعلها من بلاهه مثلاً كان طفلاً فضيلاً فى حى السيدة زينب ، تقول أحد الحوارات على لسان



عصفور من الشرق

رواية : توفيق الحكيم
عرض وتحليل : د. محمد أبو دومة

وما يريد أن يطرحه من قضايا تشله وتسيطر عليه كما يستشف منها أيضاً ملامح بطلها الرئيس وحسن ، الشاب المصري أحد أبناء حى السيدة زينب بالقاهرة والذى جاء إلى باريس لدراسة الدكتوراة فى القانون حاملاً تحت ضلوعه كل طابع الشرق .. ، وصلى حضارته التى جعلت منه الرجل المتشامخ المثبت بالتقاليد التى ورثها ، والمتشخصم بروماتيسية الباحث عن الحلم الذى يجب أن يمثل فى المجتمع الذى يربيه فى خيلته ككل .. ذلك المجتمع الذى لم يستطع أن يهده فى أوروبا متطفلة فى العاصمة الفرنسية .. من خلال طرحه لصداقة الصراخ الأبدى بين الشرق والغرب .. والصراع الأزل بينه وبين مفهوم الرجولة .. ومفهوم الأنوثة .. بين الرجعية الرأسمالية .. وصورة التظم الاشتراكية ، فأوروبا هى البيت الشاكرة للجحيل ، والمفروقة لسلطه والذكية الاتيافى فى أن

عصفور من الشرق (وسرغ الفقى من تسابل النافورة لغادها إلى جانب آخر من الميدان ، يقوم فيه شمال الشاهرة دى موسيه ، وهو يستوى عروس الشمى . فوقف الفقى ينظر إليه وقد تقيش على قامته : لا شيء يبعثنا عظام غير أم عظيم ! ، ثم تطلع إلى وجه الشاهرة ، فأنش قطرات المطر تستلطف من ميتينيه كالعبرات ، فتحرك قلبه ، وسكت فيه ! .. ثم هير مردداً كالخياطب نفسه : لا شيء يبعثنا عظام غير أم عظيم ! .. نعم ! ومرت فى رأس الفقى صورة من ماض بعيد .. ثم حس : حق هشا أيضاً يصرخون هذا ؟ ! .. ثم غرق فى التفكير ..)

هذه الفقرة التى جاءت فى الفصل الأول من عصفور من الشرق ، للأستاذ توفيق الحكيم ، نستطيع أن نتلمس هدف الكاتب

الروسي (إيفان) : « - نعم .. أنا من الممال ومن الفقراء .. لكن لي من سوء الحظ رأس تفكر ، إلى أعرف وصوله اديان « الغرب » الجديدة كلها .. إن هي إلا تقريير بسالمال والفقراء .. إن « الماركسية » و « الفاشية » قد أخذتا من اديان « الشرق » طريقها وأساليها ، وفهنتها جيداً .. أن كل خطة التي هي استمالة الساعطين والخلعيرين والمخشوزين ، وهم الكسرة : الغالبه ! .. ذلك أن طبقة : الراضين الميسرين ليست في حاجة إلى أن تتبع أحداً .. وهي مع ذلك قلل ناره ، وسط غيض الدماء ، .. لقد أدرك ذلك جيداً أنياه أوروبا في العصر الحديث ودرسوا الثيرة هل أبدى الأساندة الشرقين وجعلوا يتناقسون في إرضاء هذه الكتيل الأميه بالوحد : وعود واقعة قريبة الأجل : .. إلى يجتسم « إيفان » تحليله العقائدي خاطباً « محسن » - « أه .. معلومة .. مسخرة .. إنك مؤمن ! ما أسعدك انت .. وما أحسن حظك ،

ويوت إيفان الغريب هل أثر تمكن داه الرقة منه في القسم الخاص به من الكتاب وفي حينه بريق الحلم الجليل لرؤية الشرق الذي كان يعتقد أنه نبع الحياة الرائق ..

وكما قدم لنا المؤلف رؤيته لحياة باريس الاجتماعية والسياسية ، رسم لوحة رائعة للثقافة والفنون في باريس عاصمة الكون الجميلة وذخرت للوحه بكل اسماء المؤلفين الموسيقيين ومؤلفاتهم ، التي حلت أغلبها في كثير من السطور بالإضافة إلى عشارين الأوبرا ، والمسرحيات ، والكتب الروائية ومترجمات من الشعر الفرنسي ، والشرقي ، وهذا الجزء التلخيص من أجود ما اشتمل عليه الكتاب .. أما حين يأخذنا محسن ابن السيدة زينب إلى تجربته العاطفية مع فتاة شيباك تذاكر دار الأوبرا ، التي ظل أياماً طويلاً يعيش على المهوى

المقابل لكان صهلها .. ثم تتلوح جراته يلفي عليها التحية ويتصرف .. ويتبعها بعد ذلك انشاء عودتها إلى مسكنها - في الترو - ويشند به الجوى بعد ذلك .. فيسترد بصالح صديقه أندريه وزوجته .. إلى أن يستر رأيه على الانتقال حين تسكن .. فيستأجر غرفة

تملو غرفتها ، ويخلو له الانتظار حتى ساعة متأخرة من الليل ، ليمسح وقع خطواتها التي يمرها من بين جميع الخطا كما يقول .. وتتفاقم أزمة التي حالت دونه والمذاكره .. فيهنئ أخيراً إلى حيلة يمتد بها ، وهي : شرائه ليغاه اسماءها باسمه وعلها لعدة أيام أنه متى سمعت

كلمه محسن نجيب على القود « أحيك .. أحيك » .. ومن طريق المناقشة أنزل قصص الليغاه .. وبدأ التعارف الذي لم يستمر أكثر من اسبوعين انتهت باتنهاية تجربة الفقى الشرقي في الحب ، والتي حاول من خلال عرضها ، أن يجتري حبه المصري وما بين وبين هذا الحب الباريسي من تنافى .. اجتهد المؤلف كثيراً أن يفتلنا معه إلى القاهرة .. إلى جها الصديق بقله ولعله كان يقصد من ذلك التمهيد إلى الرجوع الأحد .. وبالرغم من احساننا بأن هذه القصة : قصة الحب بين وبين الباريسيه (سوزى ديون) قصة مفتعلة ، وما حدث بها محض خيال مهما يبلغ الشرقي (محسن) من السداحه ، إلا أن الأستاذ الكبير قدم لنا شريحة من مجتمع مغاير ليؤكد لنا فكرته التي بنى عليها كتابه وهو الالتقاء الكلى إلى الوطن الذي حله بداخله الخلق فريته وما تسليخ عنه خلفه هيلة ، أو مجتمعا .. ولعل ذلك هو الذى جعل الكتاب يخرج من دائرة القصص والرواية بالثنى الحقيقى للقصه أو الروايه إلى نوع من الترجمة الذاتية التي غرقت في الرومانسيه بغض النظر عن فقرها الوظيفي والخطايه

أعود لأقول إن عمل الاسماء الحكيم برغم ما فيه من هبات تخرج به - مصفون من الشرق) من مفهوم الروايه الجادة وإن دار فيها الصراع كسائر الروايات الجادة . ودون وضعت لها مقارنه بما كتب حول مجاز الاغتراب الشرقي في الغرب .. أو الصراع بين الشرق والغرب . تلى من الاحمال الروايه التي لها إيجاياباسا وسليها ..

بقى أن أضيف أن كتاب مصفون من الشرق الذى ضم عشرين فصلاً جاء إهداؤه في لعبارة التي تقول :

(إلى حسانى السطاهره لسيده) زينب مؤكداً بسلوة لصراع التي حلها المصفون معه جمة لا يستطيع التخلص عنها دونها يفقد كل توازنه .

في أعدادنا القادمة :

- مستقبلية
- ملاحظات حول فن الشعر
- تفسير الابداعية
- اعترفات القديس أوغستين
- الحضارة الاسلامية
- ابن مامية الرومى
- التجريبية في الفلسفة
- اختاتون
- مايكوفسكى
- ذو القرنين : الوهم والاسطورة
- ديكرات والفكر العربى المعاصر
- عروبة شكسبير

« القاهرة »

صوت القاهرة الثقافي

أعدادها دائماً متميزة

عودة الروح رواية : توفيق الحكيم

توفيق الحكيم

« انبسط ... انبسط
يا أوزوريس
أنا ولدك « حوريس »
جئت أبعد إليك الحياة
لم يزل لك قلبك الحقيقي
قلبك الماضي

« كتاب الموتى »
ليس غريبا أن يستهل أميننا
الكبير توليف الحكيم - الذى
رحل أخيرا - روايته الرائدة عودة
الروح بتلك العبارات القصيرة
المعقدة من كتاب الموتى ، الذى
يشمل عدة دعوات وتراثيل دينية
كانت معروفة عند قدماء
المصريين ... فهى عبارات
تجمل في طينتها ومعناها
الفكرية الأساسية التى دفعت
الحكيم لكتابة رواية « عودة
الروح » عام ١٩٢٧ ، والتى
نشرها لأول مرة عام ١٩٣٣ ،
فاثرت بها حظها الكاسل من
الشهرة والانتشار كتمل من
الأعمال الروائية الرائدة .

وإذا جاز لنا أن نتناول تلك
الرواية بالنظ والتحليل بعد ذلك
الحبة الطويلة منذ قام الكتاب
بكتابتها إبان كان في باريس يهل
من مشاهل الحضارة والثقافة
الأوربية - فلنا لابد أن نتجاوز
عن الكثير من المأخذ التى برزت
في بناء الرواية على الرغم من
طوبها . ولقد كتب توفيق الحكيم
بجميع الضمائر والمفردات
المصاحبة لجيله ، الذى وهى
وشارك في أحداث ثورة
١٩١٩ ، وهى الثورة الكبرى
التي تجمع خلالها الشعب المصرى

النائد رجاء الطغلى في دراسته
عن عودة الروح التى نشرت في
كتابه أنبياء معاصرون -
١٩٦٨ :

« ... بل إن قصة الحضارة
المصرية في خطف المراحل هى
قصة الاحتمال والصبر والارتباط
بالأرض في ظروف الجلب
والرغص حمل النساء وفى
المصريين أيضا قدرة كبيرة على أن
يقدموا للحضارة الإنسانية أشياء
كثيرة إذا ما حاولوا أن يتخلصوا
من الانقسامات العارضة في
حياتهم وتوحدا مثل النيل
نفسه ، ثم انطلقوا نحو ضاية
عندوة واضحة أمامهم يتقنون
عليها جميعا ... »

فالكفى في واحد من أجل
تحقيق تلك الفكرة التى كانت
جزءا من العقيدة الدينية عند
المصريين ، ولتلك قبل الحضارة
الأديان السماوية الثلاثة ، وهو
ما يحاول الحكيم إبرازه وتأكيده
بصريحته كأهم قيمة مؤثرة من
القيم التى تأسست عليها الحضارة
المصرية ، والروح المصرية .
ولقد اختار الحكيم
« مسيوفوكيه » ليعمل
الفرنسى الذى لى دعوى
والدخسن - بطل الرواية - مع
مستر بلاك المتشغى الانجليزى ،
حتى يتناول الغلة في حزينهم
بلمهور ... يقول الحكيم في
الجزء الثالث على لسان مسيوفوكيه
الذى يهدو بينه وبين بلاك
الانجليزى الحوار التالى :

« قال الانجليزى لرفيقه :
- لا أرى إلا أسرابا من ذوى
الجلابيب الزرقاء !!
نظر الفرنسي إلى الفلاحين
ثم قال معجبا
- ما أجمل أرديشهم ..
ما أجمل فوقهم .. لول لهم
لكون سماتهم .
فارتسمت على فم الانجليزى
إحسانة بهم ، وقال :
- انك تبالغ إذ تحسب هؤلاء
الجهلاء ذوقا
فأجاب عالم الآثار الفرنسى
بليان وقوة :
- جهلاء .. إن هؤلاء
الجهلاء يا مستر بلاك أعلم منا ا

فصحك الانجليزى ، وقال
أيضا في حكم .
- لأهم يتناولون مع الهيام في
حجرة واحدة .
ثم يقول الفرنسي يحد
- نعم والأخص لأهم يتناولون
مع الهيام في قاعة واحدة .

ثم يقول الفرنسي :
- أنها حقيقة تجهلها أوروبا
لأفلا .. نعم إن هذا الشعب
الذى تحسه جامعا ليعلم أشياء
كثيرة لكنه يعلمها بقلبه
لا بعقله ... إن الحكمة العليا في
دمه ولا يعلم ... والقوة في
نفسه ولا يعلم . هذا الشعب
قديم . جى بفلاح من هؤلاء
والخرج قلبه تجدد قلبه راسب
عشرة آلاف سنة من تجارب
ومعرفة رسب بطنها فوق بعض
وهو لا يدرى . [زم هو يجهل
ذلك ، ولكن هناك لحظات
حرجة تخرج فيها هذه المعرفة
وعله التجارب ، فتسقط وهو
لا يعلم من أين جاءت . هذا
ما يفسر لنا نحن الأوروبيين تلك
الحظوظات من التاريخ التى نرى
فيها مصر تظهر طرفة بدشة في
قليل من الوقت ، وتلى بأعمال
عجاب في طرفة عين ... »

ولمنا نلاحظ في العبارة
الأميرة آثار ثورة ١٩١٩ التى -
كما يقال - فاجت اليمينج -
أعمال عجاب في طرفة عين -
فعودة الروح هى رواية ثورة
١٩١٩ بكل أحداثها الزاهية
الجبلة في الخروج من رقبة
الاستعمار ، وإن كان الحكيم قد
أن تلك الأكتار على لسان
مسيوفوكيه عالم الآثار
الفرنسى ، فذلك يرجع إلى
ثقافة الفرنسية من ناحية ، وإلى
أن انجلترا هى الدولة المحتلة
للمستعمرة مصر من ناحية ثانية ،
ولا يمكن أن يكون مقبولا في ذلك
الوقت أن يأتى هذا الاندفاع عن
مصر على لسان انجليزى ، لأن
الانجليزى يستلهم عند المصرى
كل ما يهينه الاحتلال من فقد
للحرية ، واستعمار ، وتحكم
ونجسة الخ ولا يجب
أن يقول ذلك عالم آثار لأنه يعلم
الكثير ويصمم كسل يجهل
الانجليز عن ذلك الشعب .

ومن المعروف أن المقتنين المصريين في تلك الفترة كانوا ينتمون إلى قسمين أحدهما نال تعليمه وثقافته من خلال الثقافة واللغة الفرنسية والقسم الثاني نال ثقافته وتعليمه من خلال الثقافة واللغة الإنجليزية وفرنسا وانجلترا في ذلك الوقت كانتا تتربان على قمة دول الاستعمار بعد انتصارهما على ألمانيا وتركيا في الحرب العالمية الأولى. وتوليت الحكيم - كما هو معروف عن نالوا ثقافته الغربية والإنسانية من طريق الثقافة الفرنسية .

ولعلنا نرى في أحداث الرواية ملامح معينة للروح الرومانسية التي سادت الروايات والقصص المصرية منذ بداياتها . فخلب فيها حاتم وجيلى ولا يتوان الكاتب أن يصف غامس الحية والحالة المرضية التي أصابت غمسن عندما شعر بانفصاض « سنية » هـ ، وهى التي تجاورت معه قبل سفره ، مما جعله يصاب بالجزال والمرض ، وليس هو فقط بل هو وعبداه ومعلم الذين جدهم جمال « سنية » وحسبها .

ولقد كان الكاتب يميل على تجسيد فكرة الكلل في واحد من خلال تصويره لتلك التفاصيل في حياة أبطاله فكلهم يشقون سنية ويندبون في حضورها المادى الذى يشعرون به ، بل أهم رواية أى شيء عنها ، بل لأم يسون بها حتى لو لم يتصلح إلى واحد منهم عنها . فهم يهزمون بعضهم البعض ولا يتكبرون شعورهم بنحوها وإن أخفوه في صبورهم وبخاصة « حسن » أصغرهم عمراً الذى كان أكثر عشقا وسجاً لسنية ، مما جعلهم يتنازرون ليظهر منها ، وهى يميل شاعرهم نحوها ، حتى للشاعر التي كتبوها بعد صدام أختهم « زهوة » بها . ومن ثم دفعوا لكي يزورها بعد أن أصبح مرضه الدائم ومزائله شيئاً لا يمكن تجاهله . وسرعان ما يذهب حسن لزيارة سنية عوفاً إضافة ما كان بينهم ، وكانوا هم الكل ، وهو واحد ، أو هم الكل وهى الواحد الذى

يشقونه ، وليس هم فقط بل يشاركهم في حياها - أيضاً - ذلك الفتى الجميل - مصطفى رابى - الذى كان أصلح منهم في الضرب منها ، ولذا تقدم إليها ، وأعلن لها عن حبه ، ومن ثم قرر أن يتزوجها .

وعندما يفضل الحب بعيد الحكيم تحقيق فكرته مرة ثانية أثناء اشتراك الجميع في أحداث الثورة من خلال اندماج « الكل » في واحد ، والكل هنا هم « حسن » وأعمامه « سليم » وعبداه ، وحتى « بالإضافة إلى خالدهم ميرك » ، والواحد هنا يتحول في تلك اللحظة إلى قيمة ومعنى . ورمز هو الثورة الوطنية ضد الانجليز عام ١٩١٩ حيث تضغط المنشورات لديهم على البيت فيضضون على الجميع ويقول المؤلف على لسان طيب السبعين الذى يدخل عليهم بعد نكاههم من السجن إلى المستشفى نتيجة لنجاح وساطة والد « غمسن » لدى المفتش الانجليزى :

« ودخل عليهم الطبيب العنبر ، فوقع نظره على أفراد الشعب - كان الحكيم في الرواية يسميهم الشعب - والثنين الواحد تلو الآخر . . . »

ولما بين رؤية الطبيب لهم - إذا هو يذكركم ، ويذكر غير منزلهم فوقف دعماً لحقة . . ثم صاح صيحاً .

- هو اتم . . . ويرد هنا كسان جنب بضمكم البعض ؟ الواحد جنب أخوه ؟ »

وهكذا نرى أن الحكيم يقيم رواية عودة الروح على فكرة أساسية واحدة ، وهى فكرة مصرية صرف ، فكرة التوحد وراء الحداثة مما يخلق فكرة « الكل في واحد » التي أتت إلى بناء وتكثيد صرح الحضارة الفرعونية ، وما هو مع المصريين جميعاً يرون ذلك الصرح متجسداً في أحداث ثورته ١٩١٩ . ويمكننا أن نرى توقيع الحكيم - وكعادته من إياه الثورة للشاكرين بجهوده فيها ، ولقد كانت أول مسرحية كتبها الحكيم

مستوحاة من تلك الأحداث ومعاشية لها بعنوان الضيف الضيف . « والضيف في المسرحية يرمز إلى الاستعمار الانجليزى السلى جاء إلى مصر ضيف ويعبر الوقت تحول إلى ضيف فصيل - كما قام الحكيم بضيف عدد من الأنتيد الوطنية التي رددها الناس أثناء سيرهم وتجمعاتهم تعبيراً عن روح الثورة التي تاجعت وتكرت حول تأيد الزعيم سعد زغلول أثناء مطالبته بالاستقلال وجاه الانجليز عن مصر .

وإذا جاز لنا أن نتلقى رواية « عودة الروح » مناقشة فية من حيث التفكير والبناء ، وارتباط الأحداث والشخصيات ببعضها البعض فإن المؤلف في رواية « عودة الروح » لا يد سيجد الكثير من المئات الفنية التي تؤخذ على الرواية فهى رواية تقوم على أساس فكرة مجردة حاول مطالعه تحقيقها من خلال القصيدة التي يلاحظها المختلس طولك مطالعه للرواية فهى رواية الفكرة أو الروايات التي يستخدم الكاتب جميع تفاصيلها لتوصيل تلك الفكرة ، ولا فرق في ذلك فزمن كتابة الرواية عام ١٩٢٧ حيث كان الناس لا يزالون يعيشون في فكريات ١٩١٩ التي لم تنس بعد ، وكانوا متأثرين بما جرى في ذلك الوقت .

بالإضافة إلى كثرة المشاهد والتفصيلات التي نحس بها في الرواية طويلة أكثر مما ينبغي . فضلاً عن وجود انفصال شبه كامل بين أجزاء الرواية والجزء الذى أوجد فيه المؤلف « مستر فوكيه » عالم الأثار الفرنسى ومستر بلاك - المفتش الانجليزى ، فبعد تفصيل تمام من الحكاية الرئيسية في الرواية ، ولقد أحضرهما الكاتب كى يلقى على لسان الفرنسى آراءه في تاريخ مصر والشعب المصرى .

وانى أرى أن « رواية عودة الروح » مثل كل من كتب « سجن العمر » و « زهر العمر » نوعاً من الرواية الخاصة جداً على الرغم من أنها في عودة الروح اتخذت شكل الرواية من

خلال سرد الكثير من التفاصيل عن حياة « حسن » بطل الرواية وبقدارة تلك التفاصيل بديهة المؤلف فإننا نجد أنها ذاتها تفاصيل حياة الحكيم ، واختيار اسم حسن ذاته بدلاً لأمسود الروح ، كان هو نفس الاختيار لاسم « حسن » بدلاً « لصفور من الشرق » في مرحلة تالية .

ولذا فمحسن بطل عودة الروح هو ذاته حسن بطل صفور من الشرق ، وهو ذاته أيضاً توفيق الحكيم ، الذى كان والده مصرية ويتسمى إلى الفلاحين ، بينما أنه تنتمى إلى الأصول التركية التي امتزجت بالأصول المصرية واندجت فيها ، مما جعل محسن يعيش تلك التناقضات بين سراجي الأب والابن ، ولكنه تنتمى في النهاية إلى الأب المصرى المرتبط جذوره بالفلاحين مما جعله يؤكد على ذلك جيداً في الحوار الذي أورد في الرواية .

ثمة ملاحظة هامة لابد أن يلاحظها قارئ رواية عودة الروح كرواية راقية . إذ من الممكن أن نرى في عودة الروح رواية رومانسية مثلها مثل رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل التي اعتبرها النقاد أول رواية مصرية وهى رواية راقية أيضاً ، فعل الرغم من الأبعاد الفكرية التي تتميز بها رواية الحكيم عن رواية هيكل - أن لنا نرى أن الفصاة التي تأسست عليها رواية عودة الروح لا تخرج من كونها قصة رومانسية ، وبأطلاس رومانسيون ، والفلب السلى صورة الحكيم أباً حياً ورومانسيا بكل ملامحه .

والى النهاية - فإننا نرى أن رواية عودة الروح ، وعلى الرغم مما بها من أوجه قصور يمكن أن تكون عملاً للفتن من الناحية الفنية والتكنيكية إلا أنها كانت كعمل كامل متكامل رواية مصرية مشحونة بالمعنى المصرية في مرحلة ما من مراحل تطور الشعب المصرى التاريخية ، كتبت كى تمبر عن الوجدان المصرى المثلث الذى يبعث عن جلوره ، ويؤكد على ملامح قوية المصرية المميزة .

والشخصيات ويصوغ الصراع العقلي مستكثفاً بمصادر دينية أو تاريخية تناولت الموضوع الذي يعالجه حيناً ويستعين بهالغ حيناً
وأخيراً، والثالث أنه أتبع منهجاً متميزاً بالنسبة لمعالجة المسألة التوفيقية في القالب الذي قد قصر
جهده على الانتقاء والاختيار من التاريخ عمله بحيث يسار قرائه التاريخ كما وردت في الأسانيد
والصحيح والرواجع المتضمنة أولاً ثم يبرز الخط التلمحي لهذا بعد ذلك

[illegible]

تساؤل المؤلف الدكتور
إبراهيم درويش مسرحية «أهل
الكهف» في أول فهرست كتاب
المجلة رقم ١٢٤ لسنة ١٩٧٣
م. إحدى من أبرز أعمال درويش
التي يحكم بها في العمل المسرحي
التي تتناول مشغ الكهنة المشهورة
بالعيب وحظيت باهتمام كبير
من النقاد المسرحيين، والجمهور،
والجماهير، والصحافة سواء
المصرية أو الغربية والتي امتدحوا
المسرحية التي قد ورثتها أصحاح
الديني فقد ورثت قصة أصحاب
الكهف في القرآن الكريم في
سورة الكهف التي جاءت في
ثمان عشرة آية ويقول درويش
في نفسه من مسرحية أن ما
عليه من مجرد تمثيل في عمله
الذي لا يترك

بدأ الدكتور إبراهيم درويش كتابه باللغة محقق فيها بحريز غير هل حيا أسماء مصالاب الدراسي في تطور آداب الأمم وله لم يكن لهذا الألب دوره في أبنائنا الحديث. وأن توفير الحكيم عندما تفنن بالدراسا الفكرية أتيحت للألب الدراسي فرصة ليلبس بأبنائنا الحديث ويطوره ، لكننا في رأيها نجرمة تستطلب التمتية

والإباحت يؤمن بأن رسم
مستحيل أن ينفذ من
إعادة النظر في مناهج تحليل
البيانات وإستراتيجيات جمع
البيانات ولهذا كان اختياره لتجربة
الوقوف أمام الحكم في كتابه المسرحية
التي أضاف إليها الأساليب،
والتي تأثر في ذلك الوقت بالفكر
العلماني بهدف تغيير الحياة وكشف
حقيقتها، ولهذا كان اختياره
لأسلوب القصص العلمي في
التي يتناول الحكم، كما يتناول
الإباحت في مقننته هن البرئي
التي يقول: إن المكان الطبيعي
للمعلم المسرحي ليس بالضرورة
المسرح، والتشكيل في المسرح
التي يؤمن فيها للدراما بممثل
التي يفتقد القوامات الفنية سواء
في المسرحية أو للتشكيل أم
الفرقة أو حسب.

وهو يدافع عن رأى الحكيم في
هذا المجال ويضيق عنه صفه أدب
البرج الصالحى ، فإن مسرح
الحكيم اللذين يعلمه ، والتمسك
بالقصص التي وخاصة في
مصدر من مصادر « الفن
لمجتمع » لا للفن للفن . وأن
أدب الحكيم المسرحي يذهب إلى
تحقيق صفاء الفكر وثقاء الخلق
أنه أدب يفتح إلى الحبس اللين
القيم الروحية وهو يرى أن
توفيق الحكيم قد وفق في تحريره

الأول : أنه حالج بمضا من
مضى التزليل بما يفتق وجلال
هذا القصص وطبعته الفريدة
أنه استعار من القصص القراني
الفكرة الحلوية لعمله أو الغرض

کتاب : د. ابراهیم دردی

عرض ومناقشة : عبد المجيد شكرى

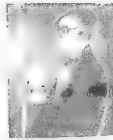
ذلك في مسرحية «أويوب ملكا»
في جمل قول الألفه لها ففضل
التمسلي ومواسرات التوجه
مخل للألفه في ذلك ، وهو
عندما يمشي لحظوظ الرعيه
أعظمه الأسطوريه
التاريخيه لا يبرز مطلقا ما يتناقض
الفكر الاسلاي في الزمره
أعلايه
في العله بالثرت وهو يتنقل
تختلف القضايا السحيه الي
تتمله .
وهكذا نجده مع
المراده . وهكذا نجده
السلطان الحار . وهكذا نجده
في «سليمان الحكيم» و
أيضا يصوره او واشمل في
المرامه الكبرى «اصل
الكنه»
كان عليه دالبا ان يقول
«سليمان» ان يدهي الى الفعل .
الى كشف الحقيقه .
في مجده في الاجتماع او
في اجتماعه او في تأوله من
موسرات سياسيه

إبراهيم دربري لموضوع
القصص الذي في مسرح الحكيم
اختياراً موفيقاً إلى اعتبار إضافة
تمتدح به جملة الدراسات التي
تتناول ذات الموضوع وكان
اختياره العمل الموسوعي الكبير
محمد - أحد مؤسسين
الأسمين للدراسة - وثانيها
سريحية (أهل الكهف) ، كان
اختياراً موفيقاً أيضاً استطاع من
خلاله الغاء المزيد من الضباب على
الجلابيت من إبداع تفوق

كان توفيق الحكيم وأمهاته مصنفاتا عظاما للفلسفات والأبحاث كبراهنة عقل الحركة السحرية والأنيية في مصر ومثلها العربي، وسبيل توفيق الحكيم وأمهاته لأجيال عربية قادمة يتصورون تلك الكائنات العالمية التي يدور حولها المزيد من الدراسات والأبحاث ولهذا لم يكن يفرح بغيره أن يخصص باحث ملحق هو الأستاذ الدكتور إبراهيم درديري دراسة جادة تناول فيها جانباً من أجواب إبداعات توفيق الحكيم وهو الجانب الذي في مسرحه، ويوصل لشكل الدراسة عسوانة والقصة الصني في مسرح الحكيم وهو جانب تتناول العديد من الدراسات والباحثين في الرسائل الجامعية والأبحاث الأكاديمية في جامعات العالم العربي وفيها صدر من كتب ومقالات ودراسات على ذات المستوى، وسبيل هذا الجانب أيضاً بحاجة إلى المزيد من البحث والدراسة والتأصيل لمبادئها الفكرية ويخفف صورها لم تكن بعيدة عن الفكر الديني والأجواء الأخلاقية، فقد عاش طوائف حياته وحتى آخره عاش كان مقدره فيها أن يسلك بالانتماء وثيق الأرباط بالدين والأخلاق في تلك أمهاته، فهو لم يخرج عن تلك الاتجاه بل يستعمل القول أنه لم ينفصل من تراثنا العربي الإسلامي، نجد ذلك في أمهاته المسرحية ذات الأصل الفخريون مثل «أبيس» و«عاشق» وغيره من أمهاته، ولقد

وفي هذا الفصل من الكتاب يتحدث الدكتور إبراهيم درديري تفصيلاً عن مسرحية أهل الكهف، المصدر، ثم يقدم ملخصاً وإلياً لكل فصل من قصصها الأربعة وتعليلاً لشخصياتها والحركة المسرحية ومنطق الصراع فيها كما تحدث عن الحوار وأخيراً عرض آراء صعد من النقد وأوجه الاتفاق والاختلاف بينهم حول المسرحية، ويخلص إلى القول بأن «مسرحية أهل الكهف مثل معماراً بارزاً في فن توليف الحكيم وفي تطور المسرح المصري لأن عناصرها متكاملة، وشخصياتها حيوية بآلية على الزمن وهذه الشخصيات تحيا في أذهاننا كما تحيا الشخصيات الأسطورية التي تستهوي الناس في كل آن ومكان لأنها تتنظم ملاصق إنسانية عامة، وتتوسع قضايا كبرى يعطرب الناس لها في كل عصر وأمة ثم إن صياغتها قامت على هندسة الحوار وجمعت الفكرة محل المسوق والشخصيات واستطاع المؤلف أن يطوع المادة النفسية بباطنها المحدودة للاندفاع والرفيات ومضار السرك على تداعيلها وتوسعها بل وتناقضها أيضا، فلا غرابة إذن أن تكون المسرحية بالنسبة لمؤلفها وبالنسبة لتاريخ هذا الجنس المسرحي معماراً بارزاً من معالم التطور الفني والأدبي كذلك أن يقبل الغرب على ترجمتها إلى لغات مختلفة وأن تنعش على المسارح الأجنبية وأن يكرم الحكيم بأناط الشرف كشاعر مسرحي عبقلي.

ويورد المؤلف بالإضافة إلى آراء النقاد والأدباء رأي توليف الحكيم نفسه وتفسيره لشكلة الزمن في مسرحيته فهو يقول: «اختلف النقاد ولا يزالون حول موقفني من الزمن وقد صالحت هذه الفكرة في أكثر من مسرحية بعد أهل الكهف لأن المقصود هو ماذا يحدث لو عاد الشباب لشيخ أو كهل وعاش في عصر غير عصره؟ إلا أنني في أهل الكهف عالجته هذه الشكلة من طريق الحوار الفلسفي والرمز وأظن أن الخلاف تركز حول الأسباب التي



توليف الحكيم
للنقاد سيف وإلي

جعلني أدفن «بريسكا» حبه مع حبيبها «ميلينا» بعد أن استحال استمرار هذا الحب على الأرض... مستحيل لأنه ضد سنة الحياة والتطور والجديد يلفظ القديم فإذا أحب «بريسكا» «ميلينا» بعد شك وتردد، فمعنى ذلك أن جيلها يريد عناق قديم وفي هذا تناقض ظاهر لأن الماضي لا يمكن أن يعيش كله في الحاضر دون أن ينجح أحدهما الآخر».

هذا ويميز الباحث الدكتور إبراهيم درديري رأي الدكتور لويس عوض في مسرحية أهل الكهف والسلي يسري «أما مسرحية سياسية رمزية معاصرة اتخذت من أشخاص دليانوس وميلينا وتوليفها وسرنوش وبريسكا أتمة تحكي قصتنا نحن المصريين وروشتنا في كهف العصور الوسطى أربعة قرون تحت الأتراك العثمانيين ثم يقفنا الحديثة القاجية لتجسد ألفتنا في عصر غير العصر ولكنتهم أن كل ما نحمله من معلة قديم غير متداول لا يشعري به زاد ولا يفتني به عتاد ولا يقام به صمد».

لكن الدكتور إبراهيم درديري يدافع عن الحكيم ويرد على الدكتور لويس عوض الذي اتهم الحكيم بأنه دعا الناس إلى الرغف لم ماذا يرفضون لكنه لم لكنه لم يبين لهم لماذا يؤمنون بلفي الدكتور درديري عن الحكيم بمة السلية ويقول:

«يكفي كاتب الدراما أن يسهم في رفض الواقع لنهزم أتنا يجب أن نتغير ونطور».

● مبحث ●

أما الفصل الثالث من الكتاب فيتناول عمل توليف الحكيم الموسوعي «صعد» الذي نشر عام ١٩٣٦ والذي تناول فيه مسيرة النبي صلى الله عليه وسلم وقد جاهد العمل عالياً تماماً من أي قاعدة من قواعد الدراما، فهو غير قابل للتدخل على خشبة المسرح بالرغم من أن الحكيم قسم عمله إلى عدة من الفصول والمناظر، فالكتاب مقسم إلى ثلاثة فصول وخاتمة وعدد كبير من المناظر، وجاء العمل كله في إطار حوار لا يمكن تقديمه على المسرح، فالحكيم قد اختار هذا القالب الحوارى ليعرض من خلاله السيرة النبوية وهو نفسه يقول:

«كل ما صنعت هو الصب والصياغة في هذا الإطار الفني البسيط شأن المبالغ الجليل الذي يريد أن يبرز الجوهرة الفنية في صفاتها الأصل لا يغنيها بوش متكلف، ولا يفرقها بنقش مصنوع ولا يتدخل إلا بما لا يد منه لتثنية أطرافها في إطار رفيع لا يكاد يرى».

ونحن نجد الدكتور إبراهيم درديري متحمساً مؤزراً للحكيم في اختيار هذا القالب الحوارى لمعالجة موضوع السيرة النبوية ويقول عنه:

«إن هذا الكتاب ينبغي أن يسلك في ميون أدبياً الحديث لأن كاتبه جاهد في أن يضمنه من القيم الفكرية والجمالية والفنية ما يوفق هذه الأوجه الموضوع الذي وجلاه، أماته على ذلك شراه السيرة النبوية بالصورة الأدبية الدرامية واجتهاده الشخصية في اختارها».

بل هو يسري أن الحكيم لم يصنع عملاً فنياً متكاملًا في دقة وصورة الاحتداد له على نحو ما فعل في «صعد» و«حمد» خصب إنتاج المؤلف وتنوعه وتواصله وهو - الدكتور درديري - يدعو النقاد والباحثين

إلى تغيير رأيه في هذا الكتاب وأن يدرسه كعمل درامى يرى إلى روائع أدب المسرح العالى بلا مثالا فهو دراما ذات سمات (ملحمية)، دراما من حيث توليف روح (الحضور) والماتفة وهي - في رأيه - أهم سمات العمل الدرامى وأنها تستثير من الملحمية كثرة الأحداث وطول السباق واتساع الرقعة المكانيّة والأطوار الزمنى فضلاً عن كثرة الشخصيات وتعقد من ناحية أخرى أطوار الأحداث المسرحية في حيث التقسيم الخارصنى في أدبنا التشيلى المعاصر.

ويتحدث الدكتور إبراهيم درديري عن عصور المسرحية أو تكتيها الجذرية فهي في رأيه، وحده التهور الإلهى بالسلمنى المجازى لهذا التهور، وتجمست هذه الفكرة في صفات البطل النبوى وفي حيكة الفصل المصور للرسالة السماوية».

ويضيف في موضوع آخر قائلا:

«وتنطلق فكرة التور متلبسة صوراً وأشكالا شتى تؤكد الجانب الإلهى في النبي فيتمثل التور مجرزة قارة، ويتجسم في أجسام نورانية هي الملائكة تجارب في صفوف المسلمين ثانية، ويأتى على هيئة (برق خاطف) يشر التي يفتحها جديدة تستصل إليها الدعوة الإسلامية تارة ثالثة، ثم يعود المؤلف ليكفي على صورة التور إلى تحكي صفات (النبوة) وتؤكددها في مواقف حاسمة تتصلب لذلك وبالتالي لا يصبح هذا التكرار تزييدا وإنما ضرورة درامية».

والدكتور إبراهيم درديري في محاولته إثبات أن كتاب توليف الحكيم «صعد» عمل درامى ملحمى يقسم العمل كله أقساماً ثلاثة: الأول هو المقدمة وتقال بلفة الدراما «ميلاد البطل» في مصطلح السيرة النبوية «ما قبل البعثة» والثاني الجزء الوسيط «يشايل» والبطل في حالة الصراع» وفي المصطلح السيرة «البعثة» وهذا المصطلح يتنمى من داخله إلى البداية أو الفصل الأول وأهم حدث فيه الهجرة



والومض أو الفصل الثالث وأهم حدث فيه الفزوات ، والمحل أو النهاية (الفصل الثالث) وأهم حدث فيه « فتح مكة » ثم القسم الأخير أو الخاتمة وهي تصادق « نهاية البطول » ، وفي السيرة : « ما بعد اكتمال النبوة » .

وتأكيدا لهذا الرأي الذي يقول بأن كتاب « محمد » عمل درامي ملحمي عمده المعاني بشرح الدكتور إبراهيم درديري هذا الرأي من خلال حديث الفصل عن البناء والصراع والتشخيص والحوار ويتلخص إلى أن الكتاب عمل درامي من الطراز الأول وهو وإن صالح السيرة النبوية بالحوار وبث حنايتها روح الحضور وجو التراجم فيها فإنها أيضا تنسم بساطع الملحمي في الوقت نفسه .

ويلعب الدكتور إبراهيم درديري إلى القول بأن : كتاب « محمد » مسرحية يمكن أدائها على المسرح فهناك مسرحيات طويلة فربما المسرح الحديث ومثلت في أكثر من ليلة على نحو ما نذكر في المسرحيات الدينية في الهند . ولها يتعلق بالأساطير المانية للأعراج يقول الدكتور إبراهيم درديري :

« إن ميكانيكا المسرح الحديث قد ظلت جميع المفاهيم في هذا الصدد .

● التقويم العام للمسرحيات المستلهمة من القصص الدينية ●

أما الفصل الرابع والأخير من كتاب الدكتور إبراهيم درديري « القصص الدينية في مسرح الحكيم » فقد خصصه لاستخلاص الخطوط العامة لهذا النمط ، ويقدم لنا تقويماً شاملاً للمسرحيات المستلهمة من القصص الدينية وفيه يعود إلى الحديث عن الصراع في أصل الكهف ، فهو لم يكن فقط بين الإنسان والزمن بل هي حرب

أخرى خفية بين الواقع وبين الحقيقة ، وبين واقع رجل مثل ميشيلينا عاد من الكهف فوجد بريسا فلحبقها وأحبته وكان كل شيء مهياً بدعوما إلى حياة من الرغد والثناء ، فلما حائل بئف بينهما وبين هذا الواقع الجميل ، وتلك هي الحقيقة ، حقيقة هذا الرجل ميشيلينا الذي انضج له « بريسا » أنه كان خطيباً بلجدياً !!

كما بين الصراع في « محمد » بين طرفين : الدعوة وصاحبها وبين أعدائها ، بين النور والظلام .. الخير والشر .. وعلى هذا المحور برزت مظاهر الصراع الخارجي متمشلا في الممارك الحسية والجسدية والنفسية .

والدكتور إبراهيم درديري من خلال تقويمه العام هذا يرى أن الحكيم قد تأثر في المسرحيتين بجسور الصراع الأخرى وبالمسرح الديني المسيحي في العصور الوسطى مثلما تأثر بالفلسفة الإسلامية ، وبالروح من حماسة الكبير لا أبده الحكيم في هاتين المسرحيتين « أصل الكهف » و « محمد » إلا أنه يقول في سياق تقويمه :

« إن الباحث - الدكتور درديري - يوافق بعض النقاد والدارسين الذين لاحظوا أن هناك تفككا في البناء أحيانا ووقوف بعض الرموز الفنية عند المستوى الظاهري أحيانا أخرى ، وربما كان الباحث على هذا القصور هو النظرة المحافظة والانتقار إلى وسائل الكشف عن الدلالات والمخالفات » .

كما يأخذ الدكتور إبراهيم درديري على الحكيم ولعمري بالجدل والمناقشة وتقيد الرأي وتقليبه على وجهه شئ إلى درجة تبلغ حد المناظرة أحيانا إلا أنه يقول :

« إن الحس الفلسفي عند الحكيم يعد معيلا يارزا من معالم أدبنا الحديث . لأنه كان أعظم من تحول القصص من الترسيل والخطابية وزخرفة اللفظ إلى خصائص حوار المسرح ووظيفته ، ◆



فن تشكيل



صباح ومساء باريس

محمود بقشيش

- ولد الفنان « يوسف عبد لكي » في القامشلي بسورية عام ١٩٥١ .
- تخرج في كلية الفنون الجميلة بدمشق (قسم الجرافيك) عام ١٩٧٦ .
- حصل على دبلوم من المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس عام ١٩٨٦ .
- أقام بمشقم ثلاثة معارض في الأعوام ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٨ ، كما أقام معرضاً متجولاً بين عدد من البلدان السورية .
- اشترك في كثير من المعارض السنوية العامة التي تنظمها وزارة الثقافة وتبقي الفنون الجميلة السورية .
- من المهرجانات الدولية التي اشترك فيها : مهرجان برلين عام ١٩٧٣ . معرض الستين العربي الأول ببغداد عام ١٩٧٤ . معرض الشرق الأوسط بباريس .
- صمم عشرات المنصقات وأغلفة الكتب منذ عام ١٩٧٠ .
- رسم أكثر من ثلاثين كتاباً للأطفال منذ عام ١٩٧٢ .
- حمل رسماً للكاريكاتور في مجلة الموقف العربي بين ١٩٨٢ - ١٩٨٦ .
- فاز بإعلانه عن معرض الزهور الدولي بدمشق بالجائزة الأولى عام ١٩٧٤ .
- نشر عديدًا من المقالات في مجال النقد الفني منذ عام ١٩٧٣ .
- كتب دراسة عن تاريخ الكاريكاتير في سورية عام ١٩٧٥ .
- كتب دراسة عن رسامي الكاريكاتير العرب وتقنياتهم عام ١٩٨٦ .

يستضيف أتيليه القاهرة الفنان السوري المعروف « يوسف عبد لكي » لإقامة أول معرض له بالقاهرة في فن « الجرافيك » - أو الرسوم المطبوعة عبر وسائط معدنية ، أو حجرية ، أو خشبية - وهو يقدم لجمهور القاهرة مطبوعاته عبر الوسائط التي يتحاز لها . أي الوسائط المعدنية ، التي تسمح بالاستخدامات الخطية الدقيقة ، والمتنوعة . إن الرسوم الخطية هي الركيزة المحورية لإبداعه ، فعل الرمح من تنوع موضوعات ، وبجالات إنتاجه فإن « الرسم » يوجد ما يتبدى بينها ، للوهلة الأولى ، من شتات - فهو يرسم « الكاريكاتير » في الصحافة ، ويرسم كتاباً للأطفال ، وأغلفة للكتب الأدبية ، ولهذا فرسوه تسم بما في « الكاريكاتير » من وهي انتفاذ لأذع ، وتكتسب من رسوم الأطفال طرافتها ولمسح المتأمل للوحاته إيماءات بحكايات شعبية ، وهو لا يخفى - غالباً - عناوين كثير من لوحاته ؛ منها على سبيل المثال : [السيدان . . .] ، [أمير كنم] ، [يحمل . . .] ، [يمينه وينتظر سحابة تأسره زهور في نبضة] ، [السيد « ج » يتضرع لزهور تضي [وعند مطالعة شخصه التي يرسمها فإنك تشعر بالفتها ، وقرابته لرسم المنمنمات العربية . . لهذا من العيب أن تحاول أن تطبق على لوحاته أسس التصميم الغربي ، فمعظم إنتاج الفنان يكشف عن نفور شديد مع تلك الأسس ، « وتنمي » تصميماته - على حد تعبير الناقد « رضا حسحن » إلى فتان « المنمنمات المسلمين الذين طروحا في أعمالهم قضية التزامن في العمل الواحد ، أي رؤية أكثر من حدث في زمن واحد هو زمن اللوحة) ويقول

« يوسف عبد لكي » (نقلاً عن رضا حسحن) : [إذا أراد أن يرسم - رسام المنمنمات - شيئاً ما ، يرله من أكثر من وجه . كان يرغب في أن معا أكثر من زاوية نظر للشئ الواحد . . من هذا المطلق ؛ متعلق الرسوم الإسلامية أراى في الأونة الأخيرة معنى بالتقرب من طريق فنان بلادنا القديم في فهم المنظور . إن مسألة جمع المناظرات في العمل الواحد تثير . . لذا أهتم بالازواج ما بين الخطوط الهندسية الأنيقة وبين الخطوط الانفعالية الحارة . إن ذلك يثرى سطح اللوحة على ما أظن] .

وإذا كان « الموروث » الفني قد ظهر طاعياً في إنتاجه ، فإن البيئة الثقافية الجديدة التي يعيشها . . أي « باريس » قد ألوت عليه بدوها . . غير أننا لو فتحنا لوحاته . . واقتربنا منها « واثقاً نفسية » فسنجد أن « باريس » قد منحت قليلاً من « الشكل » ، كثيراً من « الوحشة » ، وإن قامت تلك الوحشة روح وثابة . لا ذعة ، وساخرة ، يتميز بها الفنان . . ففى لوحة بعنوان : « كل صباح » يجمع في وحدة واحدة مالا يجتمع إلا في وجدان معذب بواقع أبعد من حدود إطار اللوحة ، فمائدة الصباح تجمع بين رجل (يشبه وجهه وجه الفنان) ، وامرأة . . ذاهلين ، ويظهر الرجل مقيد اليدين ، أو بمعنى أدق « الأيدي » ، وإن انفطت « يد » من يمينها . . للإيحاء بالمقاومة . . بينما يظهر هو نفسه طالراً كريحة . . بلا دهشة . . بلا خوف . . بلا غضب ، في حين تظهر الصديقة مستقرة في جلستها ، تكشف عن رشاقة ، وحيوية ، ورقة ، والتزام بالنسب الطبيعية ، وإن حُرّف من شكل الأطراف ، وبالأذات أصابع اليدين . . ليجرى بينها حواراً راقصاً ، وتشتبك الخطوط (البنية) أو السداخيلية . . ليس فقط لرسوم ، أو استكمال ملاحم تشريعية ، ولكن لتأكيد عنصر الحركة .

(إن عنوان اللوحة يستندرجنا إلى تداخيلات قصصية ، ولعل الفنان يريد هذا الاستدراج . . إذن لا بأس أن نتبسه قليلاً) .

إن الناس تقول بمع قهوة الصباح « يا فتاح يا كريم ! » ولذا يبالغ الصباح حيوان خراف في « غريب المية » . تحتل كل فتحات وجهه فوهات أشبه بفوهات المدافع ، يتحتم المائدة دون توقع .

ويصبح الوحيد بين كل عناصر اللوحة من إنسان إلى طير، إلى شيء... الذي يفضّل بما في المأدبة من طعام... ويترجّ هذه البعوضة قبة تتحلّى بشكل نصفي لثمانية إسلامية، ويطلّ من علّ طائر يتسلّ على وقته الحكمة... ويؤرّط هذه « الفكاهة السوداء » مربع يحكم الزوايا !

إن الطابع الزخرفي المسيطر يقلل من وقع الصلصلة، فالحيران المشغول بالخطوط الرقيقة، والابتذالات الخطية المختلفة يجعلنا عند المقارنة بينه وبين حيوانات « بيكاسو » على سبيل المثال - نتلفّه في غير التزجّع، كما يخفّف الصلصلة، أيضًا، استخدام المقارنات البائسة في اللوحة، وهنا يشترك « يوسف عبد لكي » مع معظم الفنانين العرب في « تأليف » ود تجهيل « الشحنة التصويرية، وسراوغة الاحزان للترقّة، والقائمة !

وإذا كان هذا هو صباح الفنان في مدينة النور، فمأذبا عن مسألتها ؟ ! يجيبنا على هذا السؤال بلوحة تحمل عنوان « مكان المساء »... ويظهر الفنان هذه المرة، مكبل السابق... ويصاحبه، بدلًا من حيوان خرافي واحد، خليط منها مرتبط الاندفاع... ويرسم الفنان رسوماً تندفع طائرة نحو، وصبر، نوافذ موصلة، ويعود طائر بعد أن خلع قناع الملامح العربية، وانتحل قناع طائر « براك »... يتدفع، متوحداً بأغلال النافذة المغلفة، صارخاً بلا صدى... يميل الفنان في هذه اللوحة إلى إغفالها بالرموز، والمقابلات الصارخة، ولا تقوم تلك المقابلات - فقط - بدور في إحداث توازن بين مراكز القوى، بل تقوم بدور تفسيرى فالفنان. الحالم. الذي يرسم

بأكثر من يد... (أي يرسم بالحاح « نراه مغلول السابق، وإن بدأ معارفاً لقيده بما يشبه الجرى. يفسر هذا التركيب أو تلك الحالة من الزاوية للمقابلة... الطائر. المنخفض. المنخفض. وإذا كانت « مائدة الصباح » تدعو الأصدقاء والأعداء، فمائدة المساء « قد تأمّرت على الجميع، فاحتلت بؤرة اللوحة، وانقلبت بكاملها إلى قوة مدفع !

ظهرت كل عناصر هذه اللوحة في حالة اعتراض متبادل، فالمائدة (أمانة المساء) تعرض - من ناحية - جسّد الفنان، والشالفة - من ناحية أخرى - تحدّ من انتشار أحلامه، ولحدّ من اندفاع الطائر، بينما يتدفع الخليط الخرافي من الحيوان اندفاعاً أمريكياً، ومربكاً.

إن التلقّي يرى في هذه اللوحة - رغم المآخذ التي تؤخذ عليها - صورة من وجدان فنان معذب، وصورة من قلقتنا العربي الممزق، الذي سزال ينضب رغم الجراح بالمقاومة.

قدمت فيها سبق غونديين من أعماله في « باريس »، وأقدم الآن عملاً سابقاً على مرحلة استقرّاه في الغربية، أو غربته في المقر، وكان هذا العمل هو أول تعرّف في بأعماله، وحدث هذا عند صديق مشترك في « باريس »، وكان العمل مستحقاً للوحة بانورامية، مرسومة بأقلام الرصاص على ورق، ومكونة من ثلاث لوحات، مساحتها الكلية ٥٤ × ١٢٢ سم، وقد أطلق عليها عنوان « ثلاثية أيلول »، وأطلق على اللوحات أسماء : البدء -

التنفيذ - الأمل . (وكانت اللوحة فيها أذكر مشروحاً لتخرجها في فرع « الجرافيك »)

إن كل لوحة من الثلاثية يمكن عرضها مستقلة، كما يمكن مشاهدتها متصلة، وقد حشد الفنان في ثلاثيته كل ما هو متوتر، ومعلق، وناسف النظم التقليدي - الثالث (وقد التزم بهذا الأسس فيما بعد) طمعاً في حرية الحركة، والإشارة البصرية - وضع المألوف في أوضاع انفصالية صامدة، فالحيول - أحد مفرداته الأساسية - تظهر أحياناً مغتالة تحت أسنان شرسة لآلة قاتلة، مندفعة في ضراوة صوب جوف إنسان مصروع، والإنسان يظهر في تجليات متباعدة، فتارة مقاتلاً، وتارة مقتولاً، أو خائناً... يتلقى العطايا، مرتدياً معطفاً عسكرياً... في حين تظهر ساقه، وقدمه عارية. ولم يكتف بوضع المألوف في أوضاع صامدة - كما أشرت - بل احتشد لوحته بالناصر الشكلية المجردة، واللوحية باضطراب العالم الذي يصوره، وامتلأت بالتحولات الخطية، والعلاقات المباشرة بين النور والظل، ومن ثم كان من الطبيعي أن يستلهم « بعض » مسلامح الأسلوب التكثيفي، وتوظيفة في « بعض » عناصر اللوحة، مثل الآلات القاتلة والحيول، في الوقت الذي ظهر « الإنسان » محفّظاً بنسبه الواقعية إلى حد كبير وخاصة في اللوحتين الأولى والثالثة، أما اللوحة الوسطى فقد احتضنت بالتحريفات الحادة، والبناء المتجاوز شرط الكتلة الواقعية، وكأنه يضغط على كل جملة من جملة التشكيلية لينير اتجاهاً إلى كل ما هو قاضح في حياتنا.

يلوّه الفنان « يوسف عبد لكي » من صخب التصلصات - أحياناً - إلى « مائدة الطعام »... ! يبعدها من شرور جمل عناصره الأخرى، فيمنعها البطولة المطلقة، ولا يشاركها في اللوحة أحد ! ويربّعها من دورها - لفترة قصيرة - في تجميع المقارنات اللاذعة، لكن على الرغم من ذلك فإنه سرعان ما يتسلّل للقلق، والنظرة الناقصة، الساعرة، تصنع من جديد ما ظننا لوهلة الأولى أنه تأمل جمالي خالص في أشياء اعتيادية نلتقي بها في « مائدة الصباح » و « المساء »... !

انظر صور الموضوع الصفحات

من ١١٢ إلى ١١٥





٤ - الملونات ، وتستعمل لتلوين المينا وعمل مجموعات لونية منها ، وهي عبارة عن أكاسيد معدنية بنسب بسيطة .

والمينا منها الشفافة ونصف الشفافة والمتمة ، والأولى وهي الشفافة بمعنى أن تكون عديمة اللون وينفذ منها الضوء ، وتسمى في هذه الحالة «فلكسي» ، وهو يستخدم في وضع البطانة أو الطبقة الأولى على الفضة والذهب والنحاس لأعمال الصياغة والأعمال الفنية الدقيقة .

طرق تطبيق المينا على المعدن :

إن تطبيق المينا على المعدن في تكوينات مينة أو لتغطية سطح المنتجات المعدنية بها ، ليست عملية صعبة ، ولكنها تحتاج إلى علم وعناية وصبر ، كما تتوقف على خبرة الإنسان وحساسيته .

وهناك عدة طرق لتطبيق المينا على المعدن منها طرق لأعمال صياغة الحل والأعمال الفنية الأخرى ، تصويرية وغيرها ، واليك أهمها :-

- ١ - طريقة المينا المحجزة بالسلك ، وتسمى أحيانا بمينا القواصل .
- ٢ - طريقة المينا بالحفر .
- ٣ - طريقة التغطية الشفافة على الأسطح المشكلة بالبارز والغائر .
- ٤ - طريقة المينا النافذة أو ضوء النهار .
- ٥ - طريقة التصوير الدقيق بالمينا .
- ٦ - طريقة ليموج التصويرية .

وطريقة المينا المحجزة بالسلك كانت شائعة في البلاد الشرقية وخاصة في تصوير الصور الشخصية الصغيرة للأباطرة والأمراء من المغول والهنود وغيرهم من كبار رجال هذه الدول .

كما كانت طريقة ليموج منتشرة في أوروبا في عصر النهضة لتصوير شخصيات الملوك والأمراء وغيرهم من كبار رجال الدولة ، وذلك بحجم صغير يسمح بوضعها في إطارات صغيرة مصاغة صياغة دقيقة لوضعها على المكاتب أو تعلق على الجدران أو يسبح بتعليقها على الصناديق كدليات أو تماثيل . كما كانت تستخدم لتصوير بعض الأحداث الاجتماعية أو صور من الأساطير الكلاسيكية الأخرى على الأواني مثل الكؤوس وغيرها .

وبالنسبة لتقنية عملية التصوير بطريقة ليموج وكثرة مرات الحريق التي تتعرض لها قطعة العمل الفني ، والوقت والجهد الذي

حضارة تعتبر من حضارات العصر الحجري الحديث . كما تظهر أهمية هذا الكشف في أن المينا - تلك المادة الزجاجية - مرتبطة بالمعدن وتصلب على سطحه لتلتصق به التصاقاً شديداً وتبطل له الحياة والأشراق .

أنواع المينا ومركباتها :

ونستخلص من ذلك أن المينا مادة زجاجية تطبق على المعادن ، ولها عدة أنواع ومركبات ، منها مينا صياغة الحل والأعمال الخزفية والتصويرية الدقيقة ، وأخرى تستخدم في الصناعة وطلاء وزخرفة وتصميم للمنتجات المعدنية للاستعمال المنزلي وغيره ، وهي عادة تتكون من عدة مواد هي :-

- ١ - مواد معدنة للزجاج وهي السليكا .
- ٢ - مواد مساعدة للصهر كالبوروس وأكسيد الرصاص .
- ٣ - مواد معدنة للتماسك ، وتستعمل في حالة نحو شفافية المينا ، وأشهر هذه المواد أكسيد القصدير .

فن المينا ، فن عريق بدأت معرفته باكتشاف الإنسان المصري للطليقة الزجاجية الزرقاء التي طليت بها الحُرُزات للمشكلة من بعض الأحجار منذ حضارة البدايات ، فأصبحت ذات قيمة فنية من حيث اللون والمظهر ، وقد تطورت الطليقة الزجاجية بعد ذلك واستخدمت كزجاج أو كمادة تغطية في ترصيع وطلاء الأعمال الفنية بما فزادتها جاذبية ورونقا وضياء .

ومن المصادفات العجيبة أن يتزامن اكتشاف الطليقة الزجاجية مع اكتشاف وبدلية استخدام المعدن ، فقد وجدت في حضارة البدايات ، السابق الإشارة إليها ، أي في مقابر البدايات سنة ٥٠٠٠ ق . م . حبات من الحُرُز النحاسي الأسطواني الشكل ، وكان هذا اكتشافاً هاماً لأن هذه الحضارة أقدم الحضارات التي وجدت بها آثار من المعدن ، وهذا يعني أن الإنسان المصري القديم كان أول إنسان اكتشف المعدن وأستخدمه في صنع بعض أدواته الخاصة بالزينة في وقت مبكر جداً وفي

تستلزمه ، فقد أصبحت نادرة الاستخدام ، كما أنها تطورت باستعمال أساليب التغير والأستسل والحنش ورمى الألوان المختلفة متجاورة وبدون حواجز ، وكذا استخدام الألوان الشغالة وشبه الشغالة فوق الألوان المعتمة للحصول على التأثيرات المطلوبة بأساليب أكثر حرية ، وكل هذا ينتهى إلى التصوير بطريقة تصويرية يمكن اعتبارها ليموج .

الاتجاه الفني أو التجربة الذاتية :

اما من ناحية المجاهى الفن فى التصوير بالمينا ، فقد كان أساسى كنز عظيم من التراث الفنى والحياة الشعبية الغنية بهذا التراث ، الذى مازال يعطى ويكشف عن قوة تأثيره وأصالته وعظمته ، أنه البيع الذى لا ينضب ، أنه التيار السارى فى حروق اللاوى لدى جميع المصريين ، أنه الكاشف عن مواهب وإبداعات كثير من الفنانين .

لذا فقد كانت البداية هى الاهتمام بالبحث والتجريب فى فنون المينا المستلزمة من التراث والحياة الشعبية ، والكشف عن أسرارها ، وكسان الأخذ عن التراث والاستلهام منه يجعل معظم الأعمال الفنية تميل إلى ما يسمى بالتزنيية نظرا لطبيعة عناصره ورموزه المستخلصة ، وهكذا كانت أعمال الأولى . إلا أن كثيرا من الأعمال التى تعتبر أو تميل إلى التزنيية أو الزخرفية أو حتى الوظيفية فى مظهرها ، ليست كذلك فى جوهرها خاصة إذا كانت عملة بأسرار رموز التراث ومضامينها السحرية الدرامية التى تتفاعل مع أحوالنا واهتمامنا ولا شعورنا ووجداننا وأماننا .

فالفن سحر ... الفن دهشة ...
الفن حلم ... الفن إيهام ... الفن
صحة ... الفن مقاومة وسلطة .

الفن بدأ مع السحر ... ومازال يسحر
الفن بدأ مع الغربة ... ومازال يدفع
الفن جذاب شديد التأثير ... ومازال

يهرج
الفن صحة ... ومازال يمزج الواقعين
والثلاثيين .

ولكن ... لا بد هنا من وقفة ... فإن استمرار الفن فى طياته وفى سحره وصحته يحتاج إلى شيء هام ... يحتاج إلى التجديد والتغيير ... ليس للألفة التطور فحسب ، بل لقيادة التطور والتقدم ... هذا مع



وخياباها وحتى عن مظاهرها ومكوناتها الحقيقية . اننى أدركم عن واقع ملموس . ولن أحاول أن أحلق فيها وراء الطبيعة أو اقتصر أبديولوجية معينة . أننا فى حاجة إلى أن نعيد التوازن بين تمثيل الإنسان وباقى الكائنات والظواهر فى هذا الكون فى أعمالنا الفنية ، وأن نمثل هذا الإنسان حقه وحجمه المناسب .

ولعل الفنان المسلم قد فعل ذلك من خلال عناصر وخصائص الفن التشكيلى وقبمه بتعبيره الهندسى والرمزى . ويعنى ذلك أن يتم تجسيى الشكل واللون وهى خصائص هامة فى بناء الفن التشكيلى ، فالفنان من تمثيل الإنسان فى العمل الفنى أصبح أمرا ضروريا لإطلاق الفنان إلى عالم تسبح بعطى له ولحياله أهم شيء لدى الفنان إلا وهو القدرة على الحلم والتنبؤ والأبداع والإشكال ، أنه يطلق عقله وروحه وإنسانيته لاكتشاف الكون بروح شاعرية ليس لها حدود تتماثل الوجود بلا زمن والكون بلا نهاية .

وهكذا كانت أعمالى فى المرحلة الثالثة ... انطلاقا فى الكون اللانهاى بروح هائلة وبعبارة علقه ، وبألوان وتصويرات تثير الهمجية والألفة أحيانا والغور أو الدهشة أحيانا أخرى ، أنها صراع الحياة بلا زمان ولا مكان .

انظر صور الموضوع

في أعماله .. وفي دوافعه الخفية .. وفي علاقته بالمجتمع والكون .

ذلك لأن المحاولة في السبعينات والثمانينات هي أساساً محاولة لاكتشاف المعنى في الحياة .. ولاضفاء المعنى على الحياة .. وذلك من خلال القيم القديمة .. الثابتة .

ولم يعد مقبولاً .. لا من الجمهور ولا من الفنان .. أن يرى الكون على أنه خصال من المنطقية والمعنى والتواصل الانساني .

ولم تعد النظريات الفكرية التي تتجسد مسرحياً في البريخية وعند بيتر ناييس والمسرح الحبي كاتبة لاكتشاف المعنى وراء الوجود الانساني .. وانما أصبحت غير قادرة على تلبية احتياجات « الانسان الغربي » الباحث عن قيم ثابتة راسخة والذي يخاف من أية معامرة جديدة .

وهكذا نجد الغرب يرفض اليوم مسرح الميثوس ومسرح الغضب ومسرح برخت .. ومسرح التجارب المختلفة من المسرح الحبي إلى مسرح القهوة إلى مسرح « الوالقة » وهي المسرح التي سادت في الستينات وعبرت عن هزيم الانسان عن اكتشاف المعنى وسط الطوفان الهائل للثورة التكنولوجية .

والآن بعد أن خرج المارد التكنولوجي من القمام .. وأصبح شيئاً عادياً في مسار الحياة اليومية .. نظر الناس في الغرب من حومهم فوجدوا أن التكنولوجيا وحدها لم تقدم كل الحلول .. وأنها لم تحقق السلام والأمن الاجتماعي كما لم تحقق للإنسان الأوروبي - خاصة بعد حرب ١٩٧٣ - الاستقرار اليومي والمستقبل الأمن .

نظروا من حومهم فوجدوا الخوف والترقب وعدم الاطمئنان إلى المستقبل .. وجدوا أن « العالم الثالث » يستطيع يتروله - وفي يوم وليلة - أن يجرم الانسان الأوروبي من الأمن والأمان .. وهكذا كان لا بد من العودة إلى التنايبيص الأصلية في القيم .. وفي الفن على السواء .. وهكذا نجد المسرح الأوروبي تفتل اليوم بمسرحيات للفنانين المعطام الذين صنعوا تراث الدراما الحديثة - من أمثال تشيكوف وايبسن وبرنارد شو ، وغيرهم .

وهكذا أيضاً نجد الكاتب يرفض كل « البعد » المسرحية التي انتشرت في الستينات .. ويعود بنف إلى البناء المحكم والشخصيات « الدائرية » السوية .. وإلى عرض المشكلة الانسانية والاجتماعية بكافة أبعادها .

رفض الرفض

د. سمير سرحان

إلى سلع مصنعة لخدمة الانسان الأوروبي وتكريس رفايته وأسلوبه في الحياة .

وقد تولد من هذا كله احساس بالحرف وعدم الأمان على مستوى الفرد وعلى مستوى للمجتمع أيضاً .

وهذا القلق الذي يتباب الانسان الغربي اليوم يندفع للبحث عن القيم الثابتة .. وهي القيم التي يستطيع أن يرتكن إليها وتزوده بوضوح في الرؤيا كما تعطي له الاحساس بأنه يقف على أرض صلبة .

وعلى المستوى الاجتماعي تمثل هذه القيم الثابتة في محاولة الانتباه إلى المجتمع كإلى رفضه كما كان الحال في الستينات .. كما تمثل في محاولة فرض مجموعة من القيم الراسخة التي لايزعزعها احساس بالرفض أو الغربة أو عدم الانتباه .

وفي مجال الفنون .. والمسرح بالذات .. كانت العلامة المميزة في النصف الثاني من السبعينات وأوائل الثمانينات هو محاولة العودة إلى القوالب الطبيعية والكلاسيكية أي إلى الشكل الذي أسماه الرافضون في الستينات بالمسرح التقليدي .. محاولة العودة إلى التنايبيص الأصلية للفن العظيم .. دون تشويه للواقع أو لجوهر إلى نظريات درامية يقصد بها الإيجاز أو للتعبير عن فقدان المعنى وانعدام التواصل الانساني .

إن مسرح الميث الذي كان يقوم على العجز عن اكتشاف معنى الحياة قد اختفى تماماً .. وحل محله « المسرح الواقعي » الذي يضي المعنى على أجزاء الواقع المتناثرة .. وينظر إلى التجربة الانسانية في شموليتها ومنطقيتها .

إن الشخصية الممزقة أو غير المتكاملة أو المصيرة عن فكرة واحدة متسلطة قد اختفت تماماً .. وحلت محلها الشخصية المتكاملة ذات الأبعاد الانسانية المتكاملة .. وعاد الكاتب المسرحي إلى الانسان يبحث

كان الرفض في أواخر الخمسينات وطوال الستينات هو تعبير عن الشعور بالغربة وانعدام القيم في المجتمع الرأسمالي الذي اجتاحت الثورة الالكترونية .. فقد أحس الانسان الغربي بالمرغم من الانتصارات العلمية الهائلة التي حققتها هذه الثورة أن الوجود لم تعد تحكمه القوانين الثابتة التي كانت تحكم في الماضي .. واخذت منه قيم الدين والحب والتضام الانساني .. بل أن الوجود الانساني نفسه بدا لا معقولاً .. وظهر متطلعي .. وغير خاضع للقوانين الثابتة منذ فجر البشرية .. وقد عمق هذا من احساس الانسان الغربي برفض تركيبة المجتمع الرأسمالي .. ومحاولة العودة إما إلى بتاييخ الطبيعة البكر كما فعل جماعة « الهيبز » وإما إلى مجرد التعبير عن الاحتجاج .. وفقد الفرد - بالإضافة إلى كل ذلك - احساسه بالانتباه إلى هدف كبير يسعى إليه المجتمع .. فقد كان الهدف الوحيد للثورة الالكترونية هو مجرد التقدم العلمي .. وقد أهملت في سبيل ذلك العامل الانساني .

وجاءت السبعينات بإزمات اقتصادية خالقة بعد الحظر العربي على البترول في حرب أكتوبر ١٩٧٣ .. وما تبع ذلك من ارتفاع جنون ومضطرب في الأسعار وأصبح هذا الوضع الجديد يهدد الانسان الأوروبي بفقدان ما تعود عليه من سهولة في الحياة والتخفيضات .. فلم يعد لديه ذلك الاطمئنان القديم إلى نظام الحياة في الغرب .. كما أصبح يعيش - وبما لأول مرة - في رعب الخوف من المستقبل خشية أن تتوقف فجأة عجلة الانتاج الصناعي الهائلة بسبب حظر بترول جديد .. أو أن تضر العلاقات الدولية القائمة الحالية أو النظام الاقتصادي العالمي .. هذا النظام الذي يبيع للدول الصناعية أن تهب المصادر الطبيعية للشعوب الصغيرة والفقيرة .. ثم تحوّلها

صباح ومساء باريس



كل صباح (حفر على الزنك - ١٩٨٦) للفنان يوسف عبدلكي



عشاء (حفر على الزنك - ١٩٨٦) للفنان يوسف عبدلكي



رجل - نافذة (حفر على النحاس - ١٩٨٥) للفنان يوسف عبدلكي

رؤية ذاتية من خلال فن التصوير بالمينا



وجه ، تصویر بالمینا للفنان د. حسن سید



ميدالية من الفضة ومطعمه بالمينا من اعمال د. فتحي توفيق

«بيت» الفنانة «مرتا هراوى»

البيت اللبناني القديم - الذى أخذت أتوسع فيه مع الزمن ، واستمر ذلك إلى ما بعد الدراسة وممارسة الفن .

واللوحة المنشورة « البيت » تستوحى فيها الفنانة أشكالها المختزلة منذ الطفولة ، وكأنها تقول لمن قرر هدم بيت أسرنا ؛ ها هو البيت ، لا ، ولم ، ولن يلبس . . فغدا تصير البيوت على الورق ميادين ومدنا .

تستخدم الفنانة التكوينات البسيطة ؛ غير المركبة ، والمستويات المتعددة ، ولتجنب في التلوين إلى الشفالية واختزال الخطوط ؛ وتفرّد للضوء مساحات ضخمة .

الفنانة اللبنانية «مرتا هراوى» ، بدأت الرسم منذ الطفولة ، وكانت تخطى رسوماتها عن الآخرين ، وحينما اكتشف الأهل موهبتها ؛ صلبوا على تشجيعها . وتحدثت الفنانة عن دافعها إلى الرسم فتقول :

«أتذكر أننا كنا في الجليل بلبنان ، وكان لجدى بيت قديم على الطراز اللبناني ، يشاطر وهندسه لبنانية تقليدية وعرفت أن ذلك البيت سيهدم ؛ لأسباب عائلية عقب وفاة جدى ، وأثر الأمر كثيرا ، فكانت تحسنى بمللك البيت السلى سيزول ، وشعورى بأن سألقدته حافظا لى كى أبداً الرسم . . هذا من ناحية الموضوع -



بورترية «توفيق الحكيم» الذى لم يتم للفنان «صلاح طاهر»

الفنان المصرى صلاح طاهر ، له أسلوبه المميز ، وحضوره الخاص فى لوحاته ، فلا تكاد تخطئه العين ضربات سكينه بمساحاتها الانسيابية الناعمة ، وشخصه ذات الاستطالة ، وكائناته الحية التى تفر بها أرضية اللوحة ، وليكنه حينها ينتقل إلى فن البورتريه ، يصبح فناناً آخر غير ما ألفناه .

وعن بورتريه « توفيق الحكيم » يحدثنا الفنان صلاح طاهر ، فيقول :

« لقد رسمت وجه توفيق الحكيم عنه مباشرة ، فواجهت مشكلة حركته الدائمة أثناء الكلام ، فاستعنت ببعض الأصدقاء للحضور فى موعد الرسم ؛ لكنى يجدثوه بدلاً من أن يتحدث هو ، لكنه تغلب على الجميع وانفرد بالحديث ؛ وفى هذه الأثناء استطاع صديق أن يتحدث حول الضرائب المستحقة على توفيق الحكيم .. عندئذ استغرق الحكيم فى التفكير ؛ وصمت تماماً .. فانتبهت هذه الفرصة وأنجزت اللوحة بسرعة ، لقد رسمتها فى أقل من ساعة ونصف ساعة .

وعندما رأى الحكيم اللوحة استخلفى إلا ألسنها أو أخيف إليها شيئاً ، وطلب منى أن أوقع أمامه .. فلم أكملها ؛ وتركها لأنه تصور أن أى لمة أخرى سوف تفسد المعانى التى أودعتها هذه الصورة ، وقد احترمت وجهة نظره » .

